3 1761 03596 6811

PQ
4025
B67
1923
c.1
ROBA

$$12\overline{)4400}\ 366$$

TEMPO DI EDIFICARE.

Opere di G. A. BORGESE.

Risurrezioni (Perrellà). . . . . L 8 —

ROMANZI

Rubè (Treves). . . . . 10 —
I vivi e i morti (Mondadori). . . . . 10 —

POESIA

La Canzone Paziente (Ricciardi, fuori commercio).
Le Poesie (Mondadori) . . . . . 10 —

CRITICA E STORIA

Storia della Critica Romantica (Treves) . . 8 —
La Nuova Germania (Treves) 6 50
Studi di letterature moderne (Treves) . . . 8 —
Italia e Germania (Treves) . . . . . 5 —
La guerra delle idee (Treves, esaurito) . . 5 —
L'Italia e la nuova alleanza (Treves) . . . 2 —
L'Alto Adige contro l'Italia (Treves) . . . 4 —
Tempo di edificare (Treves) . . . . . 9 —
Gabriele d'Annunzio (Ricciardi, esaurito).
La Vita e il Libro:
Prima serie (Zanichelli).
Seconda serie (Bocca) . . . . . 6 —
Terza serie (Bocca). . . . . 6 —
Mefistofele (Quattrini, esaurito).

Giuseppe Antonio

G. A. BORGESE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Tempo di edificare

VERGA, TOZZI, E. PRAGA, MORETTI, PIRANDELLO
PAPINI, NOVARO, GALLARATI-SCOTTI, F. M. MARTINI
CASTELLINI, FIUMI, RAVEGNANI, GOVONI, BONTEMPELLI
NICCODEMI, ERRANTE, SAPONARO, ROCCA, DA VERONA
GORKI E TOLSTOI.

F·T·E

221566
24:3:28

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI

Terzo migliaio.

PROPRIETÀ LETTERARIA.

I diritti di riproduzione e di traduzione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda.

Copyright by G. A. Borgese, 1923.

Si riterrà contraffatto qualunque esemplare di quest'opera che non porti il timbro a secco della Società Italiana degli Autori.

Milano, Tip. Treves - 1924.

AVVERTENZA.

Questo volume conclude in qualche modo la mia attività di critico professionale o militante, e insieme coi tre di La Vita e il Libro, *usciti fra il 1910 e il '13, e con alcuni scritti raccolti in* Risurrezioni *e negli* Studi di letterature moderne *vuol dare un'immagine certo imperfetta e incompleta ma forse abbastanza spregiudicata ed ampia della letteratura italiana fra il meriggio della giornata pascoli-dannunziana e il primo sorgere d'un nuovo tempo.*

Tempo di edificare: *non già nel senso che le costruzioni artistiche valgano per la loro massa quantitativa e che un poemone sia per definizione più di un bel frammento, e che oggi non vi sia salvezza se non nella scrittura sesquipedale. Nè dico tempo di edificare, accennando al presente e all'avvenire, come se giudicassi tempo di distruzione e di demolizione quel decennio o quindicennio in cui la critica fu quasi protagonista della nostra vita letteraria. Non credo infatti d'essere stato demolitore io stesso; e forse errai più sovente per eccesso di benevolenza che di severità.*

Il titolo di questo libro ha prima di tutto un

significato che si riferisce personalmente all'autore. Io era un artista in divenire anche quando esercitavo la professione di critico; e buona parte degli scritti qui raccolti sono coetanei di Rubè. *Ma scrivere romanzi e liriche e drammi, conservando l'ufficio di giudicare senza tregua ciò che scrivono i contemporanei e connazionali, è cosa moralmente e intellettualmente difficile. Perciò voglio dire che è venuto per me, già da tempo, il tempo di edificare, di essere pienamente quale è mio dovere d'essere, scrivendo i libri d'arte e di storia che ho promessi a me stesso, e lasciando ai critici nuovi il cómpito di giudicare alla loro volta.*

S'intende che non è tempo di edificare solamente per me. La generazione alla quale io appartengo ebbe un destino per certi rispetti troppo pesante e per certi altri un po' futile. Fu costretta a rifarsi tutto da capo: il gusto, la cultura, le convinzioni, le idee. Una generazione veramente self-made. *Ma sul giusto orgoglio di queste difficoltà iniziali è cresciuta la presunzione, è cresciuta la pigrizia. E ad un certo momento è parso che bastasse sentenziare sul conto di chi fa per essere da più di lui, scrivere qualche bello e lucente articoletto, " stroncare „ pugnacemente i* vient-de-paraître *per grandeggiare in trono.*

Medico, comincia dal curare i tuoi acciacchi. Critico, deciditi a metter fuori qualcosa di tuo che meriti d'esser criticato. Alla lunga un critico non preserva la sua autorità (e, direi, la sua rispettabilità) se non correndo la tremenda alea dell'arte o sgobbando sui testi, e dandone seria-

mente le prove, come fecero Sainte-Beuve e De Sanctis. O sia perseverante, e istruttivo, e modesto, come Enrico Nencioni ed altri del secolo scorso, la cui gentilezza, il cui delicato amore per l'arte dovrebbero intimidire tanta rozza boria. Credo che i migliori critici venuti su in questi ultimi anni vadano su questo punto d'accordo con me.

Insomma, Tempo di edificare *vuol dire umilmente tempo di lavorare.*

Il libro s'inizia nel nome di Giovanni Verga, l'edificatore, del vecchio tempo, più devoto e paziente. Lo dedico alla cara memoria di Federigo Tozzi, uno dei primissimi edificatori nella nuova giornata letteraria d'Italia.

Milano, 1923.

G. A. B.

Giovanni Verga.

I.

CARATTERISTICA.

Vi sono scettici che s'appassionano dimostrando ch'è impossibile raggiungere il vero; vi sono pessimisti, come Schopenhauer, i quali nel dar la prova che tutta la vita è un male e nel denunciare il dolore del mondo s'accalorano a tal punto da assicurare almeno a se stessi la felicità dell'entusiasmo. Verga, se potesse tradursi la sua arte in pensiero, sarebbe molto più in là di quello scetticismo e di questo pessimismo. Ogni genere di polemica gli è estraneo, ogni esaltazione gli ripugna, la sua diffidenza verso i risultati è perfetta.

Il mondo gli si rivela fin da principio come un poco bello spettacolo in cui ciò che conta è la miseria e la sconfitta. Verso i suoi vinti sente molta pietà, con pochissima speranza, e non li consola né con la promessa del premio eterno né con quella del progresso. È rispettoso della legge e della nazione, ma non patriotta al modo di Carducci; è amoroso coi de-

relitti (si veda, per esempio, la prefazione a *Dal tuo al mio*) ma non si placa nel cortese socialismo di De Amicis; è ossequioso verso la scienza, ma non ne aspetta miracoli. Né, d'altro canto, delle sue diffidenze fa sistema: che gli parrebbe atteggiamento troppo ambizioso e poco garbato. Sicché la sua opera, a chi voglia cercarvi un proclama d'azione, una regola di vita, o magari un consiglio di suicidio, dice poco o nulla; e a questo suo silenzio vedremo come sia da attribuirsi la sua scarsa penetrazione nel pubblico. In generale vi si volle cercare una rappresentazione «obbiettiva e fedele» della vita siciliana: la quale, anche se fosse esauriente, sarebbe cosa mediocre, come sempre sono i colori locali.

Ma è poi Verga veramente un artista del pittoresco? Che i suoi grandi romanzi e le sue piccole novelle sian lodate per questo, che *Cavalleria Rusticana*, sull'ali del canto, abbia fatto il giro del mondo esponendo al continente e agli stranieri i truci splendori dell'isola focosa e sanguinaria, poco male. È anzi bene che l'oscuro bisogno di ammirare si foggi qualche pretesto, e che chi non ha cuore per la passione della *Carmen* si compiaccia dei costumi spagnoli, chi non sente il grande gusti l'interessante. Ma Verga, nemmeno in *Cavalleria Rusticana*, mirava all'interessante e al pittoresco; e le peculiarità della Sicilia non lo divertirono, come quelle del Veneto divertirono Fogazzaro. Niente sarebbe più erroneo che considerarlo come uno spirito folkloristico e appaiarlo, che so io, al Pitrè; niente è più frettoloso che far dipendere la maturità della sua arte dalla scelta dell'argomento indigeno. Tutti i suoi attenti lettori sanno

che certe novelle verghiane di materia milanese non sono meno belle delle siciliane.

Non è un bucolico, non è un esteta; né sogna flaubertiani palazzi di diamante. La sua parola è: contemplazione. Quello strano e quasi singolare distacco fra le sue due maniere d'arte, che tanto da fare ha dato ai critici, si spiega molto più facilmente che di solito non si creda. Certo, fra i racconti della sua gioventù, tra cui il più noto è la *Storia di una Capinera*, e le novelle, i drammi e i romanzi della maturità, tra i quali ultimi primeggiano *I Malavoglia* seguiti a breve distanza da *Mastro don Gesualdo* e a maggiore intervallo dal *Marito di Elena*, c'è tale differenza da far pensare al salto, al miracolo, alla grazia artistica che di un mediocre peccatore fa un santo. Ma nel primo periodo Verga, così misurato verso gl'ideali e le dottrine, ebbe invece una vita interna e sentimentale molto accesa, e guardò la donna con occhi di tardo romantico; ora vedendola funesta e tremenda come un idolo, più spesso angelica e incorporea come un'Ildegonda. Si suol dire che le donne del primo Verga sono false. Sono esagerate, dipinte con mano entusiastica. E questo entusiasmo, che era passeggero e, vorrei dire, biografico e, comunque, dissono dal carattere essenziale di Verga, ne squilibra l'opera e la sforma.

Più tardi egli non muta atteggiamento morale verso la donna, che resta pur sempre la protagonista lirica della sua ispirazione, un centro di luce e di fede in tanta cenere, e le Malavoglia del romanzo omonimo, la Trao di *Mastro don Gesualdo*, la Santuzza di *Cavalleria Rusticana*, sono sorelle della Capinera, come

le due donne delle due Cacce sono più o meno consanguinee di *Tigre Reale*. Ma la passione soggettiva del poeta è in qualche modo sbollita; e le donne non occupano più il primo piano; e l'interesse dell'azione è concentrato intorno a coscienze virili, come virile e fermo è ormai lo sguardo con cui Verga studia l'amore, la gelosia, il delitto armato dalla concupiscenza. Nei due romanzi maggiori i personaggi agiscono piuttosto per spinte economiche che per slanci di passione; più per bisogno che per desiderio; e si può, in generale, e con le debite cautele, stabilire che Verga è più grande laddove l'ispirazione economica soverchia l'amorosa, o anche laddove l'azione è accentrata intorno a uomini piuttosto che a donne. Si veda nei drammi quale diversità fra *Cavalleria Rusticana*, ove quelli che contano sono Turiddu e specialmente Alfio mentre il lieve manierismo di Santuzza e di Lola facilmente si dimentica, e *In Portineria*, ch'è una Capinera drammatizzata: un po' languida e dolciastra. *La Lupa* ricorda le donne fatali di certi romanzi di gioventù. Nella *Caccia al Lupo* è raggiunto, per un attimo, il calore che fonde tutti gli elementi. Nell'ultima opera del Verga, *Dal mio al tuo*, li troviamo invece giustaposti: il barone decaduto e il plebeo arricchito sono ricordi, ancora nitidi, di *Mastro don Gesualdo*, le due donne si perdono nella bruma sentimentale ed erotica della prima maniera.

Quand'è in tutto obbiettivo e amaramente equidistante dagl'ideali etici e dai fervori passionali, Verga scrive le sue grandi pagine e i suoi grandi libri, ed è un puro artista; in cui l'oro della rappresentazione è liberato quasi da ogni lega. Solo rimane ad animarlo una sfidu-

ciata e stanca simpatia verso il vano sperare e l'interminabile soffrire del genere umano. Questo disinteresse, che a volte si specchia in scolorate trasparenze, lo ha aiutato a realizzare quello che fu sempre il programma degli artisti della sua terra (grandi come Meli o Bellini, sfortunati come Rapisardi): un'opera liscia, compatta, interamente chiara ed armonica, assisa su fondamenta profonde, vestita di limpido sole, greca.

Per essere dei massimi poeti gli mancò la gioia ebra della creazione, la shakespeariana o balzacchiana inestinguibile sete di vita. Rimase un malinconico e deluso, con quegli occhi un po' sazi, quasi con l'attitudine di chi resiste all'ispirazione e la subisce a malincuore. Ai suoi contemporanei italiani sovrastò di tutta la testa. Nessuno come lui c'insegna che il contenuto dell'opera d'arte è l'anima umana e che la sua forma è l'euritmia.

II.

IL TEATRO.

Fra il 1884 e il 1903, fra il tempo dei *Malavoglia* e di *Mastro don Gesualdo* e quello dell'ultimo silenzio, Giovanni Verga scrisse sei drammi: *Cavalleria Rusticana*, *In Portineria*, *La Lupa*, *La Caccia al Lupo*, *La Caccia alla Volpe*, *Dal tuo al mio*. Per amore di schematica chiarezza si possono tentare vari modi di distinzioni esterne, e si può dire che quattro sono tragedie, una, *La Caccia alla Volpe*, è commedia,

e una, *Dal tuo al mio*, è tragedia a lieto fine; ovvero si può dire che quattro sono siciliane e rusticane o quasi e una, la *Caccia alla Volpe*, è mondana, e una, *In Portineria*, è popolare e milanese; o perfino si può dire che tre sono in un atto, due in due (*In Portineria*, *La Lupa*), e una sola (*Dal tuo al mio*) raggiunge le proporzioni solite di un dramma in tre atti. Così facendo si è tentati di stabilire che la fantasia di Verga è soprattutto tragica, ch'egli eccelle nelle rappresentazioni di color locale, e che è soprattutto un novelliere. Tanto è vero che dei sei drammi quelli che più a lungo e più fortunatamente hanno tenuto la scena sono i due atti di argomento tragico e siciliano, *Cavalleria Rusticana* e *La Caccia al Lupo*. Avviene qualche volta per caso che un metodo sbagliato conduca a risultati giusti. Si sbaglia strada, ma si arriva dove si doveva.

Guardando più addentro si vede, com'è naturale, che Verga drammaturgo studiava gli stessi temi di Verga narratore. Egli è un poeta della passione amorosa e del travaglio economico; l'istinto e il bisogno sono le sue più forti e quasi esclusive ispirazioni. Dei sei drammi cinque sono amorosi; solo nell'ultimo, *Dal tuo al mio*, la questione di danaro predomina senza eliminare l'altra, e l'aria che vi si respira ricorda quella di *Mastro don Gesualdo*.

Si riassumono rapidamente. *Cavalleria Rusticana:* Turiddu non può, come dovrebbe, sposare Santuzza e rinunziare a Lola; muore ucciso dal marito di Lola. *In Portineria:* Carlini non può amare la buona e malata Malia rinunciando alla perfida e bella sorella di lei, Gilda; aggrava, senza consapevolezza né colpa, la malattia di Ma-

lia, e ne affretta la morte. *La Lupa:* Nanni non può vivere da marito e padre rinunciando all'amore incestuoso della suocera 'gna Pina e non sa liberarsi che assassinando la ganza. Questi tre drammi sono varianti di un solo motivo: l'istinto sessuale è più forte della legge morale, la passione soffoca la bontà e la giustizia. Negli altri tre si nota una complessità crescente. *La Caccia al Lupo* rappresenta l'istinto di conservazione in lotta col furore erotico e tutti e due di fronte alla legge morale. I Musara e Lollo non possono perdonare alle donne colpevoli e al loro seduttore; Mariangela non può sacrificarsi all'amante né l'amante a lei; l'uno e l'altra s'appressano alla morte in stato di disperazione e d'odio. *La Caccia alla Volpe* è una specie d'ironia sulle truculenze dei drammi precedenti. Fortissimo nel rappresentare le passioni primordiali il Verga sorride a fior di labbra mostrando com'esse si estenuino e in pari tempo si mascherino nelle società raffinate. Artale, donna Livia, Fleri: il possesso geloso, la lascivia insaziata, il desiderio senza scrupoli. Ma quale sordina! Invece dell'attacco violento alla femmina l'invidia strisciante; invece dell'assassinio la blanda minaccia di un duello. *Dal tuo al mio* contiene una parola di conclusione artistica e di programma morale. Verga n'è consapevole, e, pur fra reticenze, lo ammette nella prefazione. La coppia di Lisa e Luciano mostra dove sarebbe, secondo il poeta, la salvezza: nell'amore che, sorto dai giovani sensi, diviene collaborazione etica, e, forte contro le avversità, insegna la conciliazione dei sessi e quella delle classi sociali e la subordinazione degli istinti alla legge morale. È o vorrebb'essere l'opera di redenzione

verghiana, il pianoro espositivo a cui tanti artisti del secolo XIX mirarono salendo: un breve Parsifal dopo alcuni brevi Tristani (purché il paragone non si prenda alla lettera e sia soltanto sfiorato).

Ma la secchezza del dialogo di Verga, che è perfetta quando esprime avidità primitive, è insufficiente a far conoscere più ricchi paesaggi interiori. Le figure di *Dal tuo al mio* restano lontane ed ermetiche, come se ognuna (o almeno ognuna delle più importanti) esponesse sulla scena la parte meno essenziale di sé, tenendo il resto segreto. Da ciò l'incomprensione del pubblico. L'espediente dell'autore, che pensò di completare le battute con ampie didascalie (a volte accentuate con parole commosse, di stile non verghiano), fu poco felice.

Questo stesso riassunto può far vedere come l'opera drammatica di Verga sia conseguente ed organica. Non gli manca una vaga speranza di fraternità e d'amore, collocata nell'infinito; ma la sua visione della vita è rigida e fiera. Il genere umano è quello che è, e può abbellire esteriormente i suoi istinti, non domarli. Le molle dell'azione sono sempre il bisogno del cibo e il bisogno dell'amplesso: quello, organizzato dal desiderio della sicurezza, diventa avarizia; questo si prolunga e si sistema nella gelosia. La civiltà può camuffare la realtà, non capovolgerla; e chi vuole, di là dalle menzogne convenzionali, conoscere il cuore dell'uomo lo cerchi nelle società plebee ed incolte. Questo sentimento, profondo ed autonomo in Verga, s'accordava con la scienza, con l'arte e con le mode del tempo. La *Carmen* di Bizet fu rappresentata nel '75; *Vita dei Campi* fu pubblicata nell'80;

la *Cavalleria Rusticana* drammatica fu messa in scena nell'84. Chi l'ascolta col comento musicale del Mascagni s'accorge subito delle parentele con la *Carmen*. Ma Bizet poté piacere a Nietzsche, e il suo canto gli parve dionisiaco. Verga guarda con malinconia.

Gli uomini sono per lui o deboli o cattivi, o abulici o violenti. Raramente egli s'indigna contro la nequizia, che per solito gli si rivela come una sottospecie della fiacchezza. In questo senso è impeccabile *Cavalleria Rusticana*, ove tutti i personaggi sono marionette dell'istinto. Ex-romantico, riserva la santità ad alcune eccezionali creature femminili (Malia in *Portineria*, Mara nella *Lupa*, Nina in *Dal tuo al mio*), umili Beatrici, amanti angeliche. Ma anche queste sono così perché sono così, né potrebbero agire o sentire altrimenti. La loro virtù è senza sforzo e senza storia. Verga non rappresenta caratteri ma temperamenti; non è un poeta della volontà; non narra la lotta disperata per la libertà, come la vediamo nella tragedia greca, o il divincolarsi dello spirito nella natura, come lo descrive Shakespeare. I suoi tre regni, l'inferno dei violenti, il purgatorio dei fiacchi, il paradiso delle vergini e delle spose celesti, stanno *ab aeterno*, senza mediazione e trapassi. Ciascuno dei suoi tre tipi sta in una solitudine cristallizzata. Non ci sono dibattiti morali, né svolgimenti, né sfumature. I suoi personaggi s'immaginano brevemente di contrastare col destino, di contrattare con l'istinto: appena ne son tocchi cadono fulminati.

Perciò quasi tutti i suoi drammi e, comunque, i migliori fra essi hanno carattere di epiloghi, di catastrofi. Tutto è concentrato nel quinto

atto essendo i primi quattro (racconto della supposta lotta dell'anima contro l'istinto, della libertà contro il destino, del carattere contro il temperamento) superflui e bugiardi. Fin dalle prime battute i protagonisti e la loro storia futura gli stanno in mano, chiusi e determinati *a priori*, come gomitoli; dopo di che il poeta precipitosamente li sgomitola. Monologhi, scene corali, spiegazioni, confidenze sarebbero fuor di luogo. Si può chiedere come mai chi scrisse racconti così vasti come i *Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo* non abbia scritto drammi di analoghe proporzioni. Certo che avrebbe potuto, ma con analogo metodo: cioè moltiplicando i personaggi e le esemplificazioni d'uno stesso fenomeno. *Dal tuo al mio* s'approssima al genere. Ma anche nei romanzi della maturità i singoli personaggi sono rattratti e rettilinei, statici, statuari, immobili nel mutare delle vicende, finché ne vengono scossi e travolti. Con 'Ntoni dei Malavoglia il destino gioca un po' più a lungo e bizzarramente come il gatto col topo; ma una traduzione drammatica della sua vita sarebbe difficile senza pesanti parallelismi.

Ora che è morto i critici vogliono imporre Verga come modello drammatico. Non si scrivono drammi come i suoi se della vita e della passione e del destino non si ha l'idea ch'egli ebbe e che non è più nostra. Ma *Cavalleria Rusticana* e *La Caccia al Lupo* resteranno esemplari di sceneggiatura e di dialogo. Ivi il Verga fu pari ai grandi maestri nel cogliere ciò ch'era essenziale all'argomento e nel togliere ogni elemento decorativo e parassitario.

III.

LA FORTUNA.

La gloria di Verga è senza popolarità.

Farò subito due eccezioni: *Storia di una Capinera* e *Cavalleria Rusticana*. Quella è messa dai critici fra la produzione immatura e scadente del maestro (giustamente: purché non si dimentichi che anche quell'esperienza è servita a qualche cosa, e che la Capinera rivive nella Mena dei *Malavoglia* e nella Diodata e nella Bianca di *Mastro don Gesualdo*); *Cavalleria Rusticana* è, senza contrasto, un capolavoro; e, sebbene sia un capolavoro, è popolare.

Ma non c'illudiamo. È popolarità di materia e d'argomento, non di bellezza d'arte. Quella novella e il dramma in cui fu allargata piacquero per sbaglio. Nella *Capinera* i lettori del tempo cui la lirica classicheggiante prometteva, tutt'al più, Lalagi e Lesbie si dissetarono come viandanti a una pozza di sentimentalismo un po' torbo. In *Cavalleria Rusticana* si bearono del pittoresco. C'era un po' di Sicilia barbara, *folk-lore*, usi e costumi, fichi d'India e coltelli. Il gusto viziato di quegli anni poté sorvolare sulle passioni, così sinteticamente esplorate da poter sembrare elementi decorativi, e compiacersi dello spettacolo, come se anche quelle pagine e quelle scene appartenessero alla bella flora novellistica paesana di cui i frutti più cospicui furono forse il *San Francisco* di Di Giacomo e la *Figlia di Iorio*.

Ma quando questi motivi di ammirazione vennero meno o si diffusero in larghe masse narrative senza dosarle a sufficienza, quando si trattò di prendere atteggiamento rispetto a *Mastro don Gesualdo* e ai *Malavoglia* (soprattutto rispetto ai *Malavoglia*!) il pubblico si disorientò. Ammirò e non lesse.

Perché? Qualcuno dice perché Verga scrive male.

Vedo che questo è il più tenace fra gli errori critici intorno a Verga. Anche fra quelli che lo ammirano come grande scrittore (e lo ammirano tutti) non manca neppur oggi chi ripeta che Verga è un grande scrittore, sì, ma scrive male. Questa contraddizione in termini non è ammessa per nessun'altra arte, non si dice mai che un grande pittore dipinge male. Ma si ammette in letteratura.

Lo stesso Luigi Russo, l'affettuoso biografo ed espositore di Verga, se non dice che scrive male dice che è scrittore dialettale. Scrittore dialettale in lingua italiana! Sarebbe un'orribile cosa, da giustificare ben altre indifferenze di pubblico e da esautorare ogni propaganda di critica.

Verga non è scrittore né dialettale né cattivo. Forse, e senza forse, egli è il più esatto prosatore del secolo, dopo Leopardi e Manzoni. A quest'altezza egli giunse tardi, e vi si mantenne per poco, in alcune novelle e nei *Malavoglia*. Già nel *Gesualdo* si percepiscono alcuni sintomi di disintegrazione. Ma vi giunse, e vi si mantenne, per alcune centinaia di pagine. È quanto basta.

Di dialettale nella sua prosa Verga introdusse alcuni scarsi elementi di vocabolario, e

non contano. Ma la sua sintassi è di una pieghevolezza asciutta, di un candore, di una mobilità, di una prontezza che non hanno riscontro fra i contemporanei. È strano poi come uno che non ebbe gran pratica di versi sia riuscito a raggiungere una musicalità così calma e solenne. Anche il suo orecchio ritmico è perfetto.

Chi vuole un esempio descrittivo di questo cattivo o dialettale scrittore apra i *Malavoglia* a p. 171:

«Soltanto le onde, quando passavano vicino alla Provvidenza, luccicavano come avessero gli occhi e volessero mangiarsela; e nessuno osava dire più una parola, in mezzo al mare che muggiva fin dove c'era acqua».

Ovvero legga questa fulminea individuazione (p. 105):

«Vanni Pizzuto s'è messo ad andare senza scarpe, per non essere conosciuto; ma io lo riconosco egualmente, che striscia sempre i piedi per terra, e fa levar la polvere come quando passano le pecore».

Ovvero ascolti il canto della Longa al figlio vagabondo (p. 219 sg.):

«Dopo che io sarò sotterra, e quel povero vecchio sarà morto anche lui, e Alessi potrà buscarsi il pane, allora vattene dove vuoi. Ma allora non te ne andrai più, te lo dico io! ché lo comprenderai quello che ci avevamo tutti qua dentro il petto, quando ti vedevamo ostinato a voler lasciare la tua casa, eppure si continuava a fare le solite faccende senza dirti nulla! Allora non ti basterà il cuore di lasciare il paese dove sei nato e cresciuto, e dove i tuoi morti saranno sotterrati sotto quel marmo,

davanti all'altare dell'Addolorata che s'è fatto liscio, tanti ci si sono inginocchiati sopra, la domenica».

Ma dai *Malavoglia*, ove il tessuto stilistico è così fitto, non si cita (se non forse le pagine 142-149, sulla battaglia di Lissa vista da Acitrezza, le sole staccabili per antologia). Tutto l'organismo narrativo è un blocco, e non v'è martello di critica che lo possa sfaldare. L'impopolarità di Verga non viene certamente dalle sue presunte, ma né dimostrate né dimostrabili, deficienze di scrittore.

Altri ne cercano la causa nella materia plebea dei suoi romanzi. Il pubblico — dicono questi — non ama le avventure e le sventure dei miseri. Ma forse il *Cœur Simple* di Flaubert piacque meno di *Salammbô*, e il *Don Gesualdo*, ove almeno s'incontrano ricchi e arricchiti e duchi e baroni, è più divulgato del poema piscatorio *I Malavoglia?*

Bisogna forse fare un altro tentativo.

La maggiore o minor forza di penetrazione di un'opera letteraria nelle masse non si spiega se non si tien conto del carattere complesso del suo strumento espressivo che è la parola. Può essere o può parere che davanti a una pittura lo spettatore si metta in uno stato d'animo di pura contemplazione davanti a una pura rappresentazione. Ma è difficilissimo, salvo per temperamenti estetici tanto raffinati da rasentare il vizio, assumere una posizione così disinteressata davanti all'opera letteraria. La parola rappresenta e, in pari tempo, persuade. Il lettore comune vuole essere impressionato e vuole essere in pari tempo convinto. In altri termini egli cerca in un romanzo una conclu-

sione didascalica e una purificazione dell'emozione. Se la trova troppo evidente può irritarsene come d'un inganno; se non la trova affatto si ritrae perplesso ed insaziato.

Qual'è la conclusione dei *Malavoglia?*

Verga stesso parrebbe guidarci a una risposta, nella prefazione del 1881:

«Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo.... tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppasi la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavorìo universale, dalla ricerca del benessere materiale alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va». Che legittimazione! e che scopo! Muoversi incessantemente, senza mai avanzare: qualche cosa come la ruota d'Issione.

Come scrive diversamente Verga quando pensa fino in fondo le cose che scrive! Allora la sua pagina non ha di queste curvature enfatiche e non raccoglie monete verbali così consunte.

Per esempio *Fantasticherie*, un altro preannunzio dei *Malavoglia*, hanno un tutt'altro tono:

«Mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita, e ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominato gli attori plebei che conoscemmo insieme. Un dramma che qualche volta forse vi racconterò e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: — che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui. — E sotto questo aspetto vedete che il dramma non manca d'interesse. Per le ostriche l'argomento più interessante deve esser quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio».

Qui non c'è più nulla di quella fede un po' oratoria nelle *magnifiche sorti e progressive*. Uno sconforto senza rimedio aduggia ogni visione. In realtà Verga, che del gentiluomo aveva anche la compitezza modesta, si guardava bene dal polemizzare con le idee del suo tempo (progresso, selezione, benessere sociale, positivismo, verismo), alle quali faceva senza ironia bellissime scappellate. Ma non credeva in nulla se non nella inesorabile tristezza di vivere, e neanche si spingeva fino al ridotto e difensivo ottimismo della *Ginestra*. Il mare tempestoso e ingoiatore (tanto diverso da quello che in *Pidda Lidda e Tidda* aveva cantato il grande Arcade suo conterraneo Giovanni Meli) lo pre-

muniva dalla santa retorica della «buona Natura». Il suo pessimismo è integrale, e non ammette né ribellioni né proteste. Da ciò quell'accento calmo e tenace, sprovvisto d'irritabilità sentimentale, come di uno che racconti il male senza speranza di meno peggio.

Verista il Verga non è, se pure c'è mai stato un grande artista cui si possa affibbiare questo epiteto. Egli è uno scolaro del Leopardi e del Manzoni, e dal Manzoni teorico apprese a respingere le contaminazioni di storia e fantasia e ad evitare le rappresentazioni dell'amore (il Fogazzaro, manzoniano a metà, non ne volle sapere di questo secondo divieto, e il pubblico gliene tenne conto). Perfino alcuni elementi specifici dell'immaginazione manzoniana si trapiantarono in quella di Verga, che li riprodusse preziosamente impiccoliti. Alla peste dei *Promessi Sposi* corrisponde il colera del '67 nei *Malavoglia* e quello del '37 nel *Gesualdo;* al tumulto di Milano fanno eco quello contro il dazio sulla pece nei *Malavoglia* e i tumulti antiborbonici nel *Gesualdo*. Il dottor Scipione è progenie di Azzeccagarbugli. Crocifisso è un po' don Rodrigo, e don Giammaria è un pochino don Abbondio.

Ma si veda quale contrasto nel considerare i rapporti fra saggezza e destino. Manzoni interviene come un'indulgente e bonaria Provvidenza che anticipa nel secolo il giudizio universale e maneggia perfin la peste come uno strumento atto ad eliminare i rei salvando i giusti. Anche il «verista» Verga interviene, e il suo destino è altrettanto intelligente e veggente, ma d'una veggenza fatta, leopardiana-

mente, di perfidia. Il colera ammazza la povera Longa e risparmia il feroce Crocifisso. La mala sorte si accanisce con colpi iterati sulla famiglia di padron 'Ntoni fin quasi allo sterminio. Non per nulla la barca di questi pescatori si chiama sardonicamente *la Provvidenza.*

Nel che non è ombra di sacrilegio. Non è sacrilega la pia donnicciuola che pensa (pagina 197): «coi disgraziati succede così, che una spina scaccia l'altra, e il Signore non vuole ficcarcele tutte in una volta, perché si morirebbe di crepacuore», e non s'avvede così pensando di rappresentare il Signore come un aguzzino.

Il fondo della sensibilità verghiana è cattolico, ma di un cattolicesimo sconsolato che ricorda lividori spagnuoli. Il premio è nella fedele coscienza e — per chi ci crede — nell'al di là. La vita terrestre è valle di lacrime, infausta ed iniqua ai buoni, propizia forse qualche volta ai malvagi. Quanto più il cuore è nobile, tanto più è probabile la *via crucis.*

Le provvidenze sociali e politiche giovano anche meno di quanto giovi la Provvidenza celeste, se la invochiamo per aggiustarci le faccende. Non servono a nulla. In quegli anni la certezza di uno splendido avvenire del genere umano e la soddisfazione per le conseguite unità e indipendenza avevano aperto le cateratte a una grande lirica innografica, in cui la Natura era ottima madre e gli uomini stavano molto bene in salute. Fa specie vedere il Verga (è necessario dire che gli mancava ogni velleità di polemica politica?) accingersi a raccontare una storia familiare e paesana degli anni in cui si rassodava l'Italia, fra il

'62 e il '75 circa, per mostrare come quei grandi destini si risolvano analiticamente nelle sciagure di una piccola gente. Nel *Gesualdo* è rappresentata di scorcio la Sicilia cospiratrice e ribelle degli anni fra il '21 e il '48 per concludere che tutta quell'eroica e forsennata fatica di Don Gesualdo (un maniaco della potenza economica come Borkman) non ha cavato un ragno dal buco. In generale nulla e nessuno riesce a cavare un ragno dal buco. In *Borkman*, e sempre in Ibsen, alla lotta per la potenza è contrapposta la pacificazione nell'amore. In Verga il punto di vista superiore conciliativo non è rappresentato. Egli non ama, e nemmeno conosce, il personaggio che ha ragione e riesce a vincere, colui che senza averne l'aria mostra al lettore come ci si debba regolare.

Ma il lettore vuole sapere come si deve regolare. In Manzoni trova parecchie risposte soddisfacenti, in Fogazzaro fin troppe. Questi gli risolve tutti i problemi: sensuali, sentimentali, intellettuali, politici, scientifici, teologici. Verga apre le braccia dicendo: non c'è niente da fare.

O sì, qualche rimedio si potrebbe tentare: non fare. Nascondersi davanti al destino, farsi piccoli piccoli (l'espediente fu già tentato, con scarso successo, da qualche eroe del ciclo troiano: il destino è un buon cane da caccia e snida sempre la selvaggina). È «l'ideale dell'ostrica», come è chiamato in *Fantasticherie.* La formula la dà a pag. 38 dei *Malavoglia* Padron Fortunato Cipolla commentando la bella pensata di padron 'Ntoni che di pescatore s'è fatto per necessità commerciante in lupini:

«Al giorno d'oggi nessuno è contento del suo stato e vuol pigliare il cielo a pugni».

Strana reminiscenza di un classicismo moderato e soavemente fatalistico che s'innesta bene nella dottrina cristiana dell'obbedienza passiva

(Audax omnia perpeti
gens humana ruit per vetitum nefas),

messa fuori candidamente in un'epoca di baldanzoso titanismo, fra il *Canto dell'amore* e il *Canto Novo*.

Tutto il poema si svolge intorno alla scelta di 'Ntoni il giovane. Accetterà egli la legge statica della tradizione? o tenterà nuove strade? Tenta nuove strade, e si perde, e la casa crolla. Il protagonista stesso sigilla a pag. 339 il significato del libro:

«Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene».

E poco prima il poeta aveva ascoltato con scura compiacenza la filosofia della storia di comare Venera:

«Una volta in paese si stava meglio, quando non eran venuti quelli di fuori a scrivere sulla carta i bocconi che vi mangiate, come don Silvestro, o a pestare fiori di malva nel mortaio, e ingrassarsi col sangue di quei del paese. Allora ognuno si conosceva, e si sapeva quel che faceva, e quel che avevano sempre fatto suo padre e suo nonno, e perfino quel che mangiava, e quando si vedeva passare uno si sapeva dove andava, e le chiuse erano di quelli che c'erano nati, e il pesce non si lasciava prendere da questo e da quello. Allora la gente

non si sbandava di qua e di là, e non andava a morire all'ospedale».

Il poeta sa che questa sapienza è bislacca. Pure non la riferisce senza un'affettuosità protettiva che implica un possibilismo scettico.

A voler cavare un costrutto dai *Malavoglia* se ne deduce nichilismo o impassibilità reazionaria: l'uno e l'altra inaccettabili e ineseguibili. Vivere in qualche modo è necessario (anche se non è necessario navigare), e Verga non dice come. Almeno il *Werther*, se pure non insegnava ai forti il vincere, mostrava ai deboli come si perisca in un gesto di protesta, e persuadeva al suicidio. Qui non v'è che un'erta rupe di negazione totale, donde zampilla un getto inattingibile di sublime e disperata pietà. Il pubblico, il popolo, non vi s'aggrappa.

•

La malinconia succeduta alla guerra e la putrefazione di tante illusioni ottimistiche coltivate dal secolo dei lumi possono avvicinare a Verga una nuova generazione di lettori. Ma non è probabile ch'egli abbia mai a diffondersi come un Dickens o un Manzoni o un Balzac o un Tolstoi: artisti che oltre le belle immagini davano suggerimenti, a loro giudizio infallibili, per la felicità individuale e sociale, temporale ed eterna. La gloria di Verga resterà un po' enigmatica e remota, con lineamenti di sfinge. La sua fortuna è affidata a una categoria di lettori superiori ed alla ristretta chiesa degli artisti che imparano l'arte.

Il culto dei suoi capolavori non è recente.

La generazione letteraria oggi pervenuta alla maturità riconobbe sempre una posizione singolare al Verga anche se questo ossequio fu stranamente parco di parole e se le cose dette per documentarlo raramente sorpassarono la mediocrità. Le circostanze presenti facilitano un omaggio più largo ed aperto.

Il bello e sontuoso edificio della letteratura italiana di fine e principio di secolo si è frantumato come un palazzo d'esposizione universale, con gran polverìo di calcinacci. Quella grande lirica personalistica si è polverizzata, e la parola frammentaria insegue la sensazione senza soggetto.

Il Verga richiama a sé, come intorno a un restauratore, quelli che desiderano ricominciare di là da questa dissoluzione anarchica. Egli richiama ad una costruzione classica ed umanistica, ad una indagine dei problemi dell'anima, ad uno stile essenziale da cui la decorazione venga abolita. Tutti quelli che vogliono qualche cosa di serio e di duraturo e cercano nell'arte recente un esempio di volontà ferma, radicata, incorruttibile, si riferiscono a Verga.

Perciò l'ottantesimo anniversario e la morte non furono soltanto occasioni encomiastiche.

Federigo Tozzi.

I.

CON GLI OCCHI CHIUSI.

Federigo Tozzi, popolano senese, fu dapprima socialista alla maniera vecchia (non bolscevica e rossa, ma umanitaria, redentrice e rosea); fu poi conservatore cattolico, con intransigenze da Joseph de Maistre e con ricerche erudite e imitazioni formali in cui tentò di rivivere a Siena trecentesca accanto a Santa Caterina. Finalmente si ritrasse dalle dottrine e dagli studi, dandosi tutto all'arte della prosa con una negazione ostile di ogni altra attività e con una fermezza senza distrazioni, degna di un antico artigiano.

A sentirlo (non a vederlo) si direbbe un esteta e un decadente. A capirlo, si riconosce in lui la buona fedele razza paesana che si distinse da tutte le altre in Italia per la tenacia concentrata con cui perfezionò, anche in tempi di lussi dilettanteschi, l'esperienza mistica. Libro mistico e visionario era *Bestie* (Treves, 1917), in cui ogni ricordo lirico di patimento umano assume un'autorità universale e permanente per

mezzo del parallelo con una contemporanea sofferenza nella natura. Libro mistico e visionario è questo romanzo *Con gli occhi chiusi* (Treves, 1919), ove il titolo, troppo autocritico, allude francamente a un metodo di austera introspezione, a uno spietato esame di coscienza, in cui l'autore coinvolge con se stesso gli altri personaggi e il paesaggio.

Queste parole, finora poco chiare, possono far pensare a un libro moralista, a un programma e a una tesi. Non v'è invece traccia di programma d'arte fuorché nel titolo, non v'è segno di volontà conclusionale fuorché in un paio di pagine (148 e 224) e negli ultimissimi righi che l'autore, in una ristampa, farebbe bene ad abolire. L'introspezione scava soltanto nell'emozione e nel dolore, ed è austera appunto perché inconcludente e disperata; l'esame di coscienza, fatto ad occhi chiusi, è una discesa da palombaro entro un'umanità e una natura che reagiscono alla vita con contrazioni, ad altri impercettibili, di spasimo. La nota pagina leopardiana che rappresenta un giardino di primavera come un giardino di supplizi può illuminare il carattere di questo libro.

Esso è, in largo senso, autobiografico. Il Tozzi vi espone la sua adolescenza, inquadrandola nel primo amore. Apre il racconto al giorno in cui la bella fanciulla contadina Ghisola, pungendogli la mano con un ferro da calza, gli fa presentire la funebre identità del piacere col dolore, della voluttà col sangue. Lo chiude il giorno in cui Ghisola, caduta e decaduta, gli mostra nel suo ventre carico di maternità randagia la condanna di una passione follemente platonica, in cui il giovinetto aveva creduto

di bruciare le scorie di una affannosa e spinosa primavera di vita. Intorno ai due sono contadini e artigiani, campagne ed interni, animali e piante.

Ma l'autobiografia è obbiettivata con precisione scultoria, e le intime concretezze che l'autore narra di sé adolescente non sono né più né meno solidamente disegnate di quelle ch'egli attribuisce al padre, alla madre, al passante o perfino al vecchio cane Toppa. Di un contadino che amava il contatto dei vitelli, dice:

«Egli, finita la fatica, provava una gran tenerezza per quelle carezze nella stalla; quando l'alito del vitello era caldo e umido come il suo sudore. *Ricordandosene mangiava in silenzio*».

Del padre, rozzo, violento e operoso, che aveva messo su un patrimonio e comperato dieci poderi facendo da mangiare nella Trattoria del Pesce Azzurro e non capisce questo figlio lunatico e fantastico, dice:

«E, allora, sarebbe stato meglio che non gli fosse nato. Perché gli era nato? Meglio non parlargli più, sopportando che camminasse accanto, in silenzio, *magari a testa bassa, fino a batterla sul lastrico*».

Di Ghisola, che all'imbrunire, dopo una processione campagnola, aveva sofferto la prima violenza, dice:

«Rivedeva tutta la processione: anzi si divertiva riconoscendo a uno a uno quegli che cantavano senza badare a lei, dicendo mentalmente i loro nomi, dietro quel crocifisso nudo e tarlato; con le gocce di vernice rossa come sangue vero, che battesse in terra, spaccando gli zoccoli di tutta quella calca! *Le pareva che la processione entrasse, vertiginosamente, den-*

tro i suoi occhi! Il baldacchino un poco di sghembo, e la musica riecheggiata, *come se suonasse anche la valle tortuosa, a nicchia:* quella musica *quasi che parlasse*, e il suono delle campane *così forte da farle staccare*».

Ogni rigo è uno scavo, ottenuto con una pressione infallibile nel duro terreno della realtà interna ed esterna. Se si pensa che questo lavoro di dissodamento è sempre lo stesso, identico nella tenacia e risoluto negli effetti, per duecentocinquanta pagine di racconto, in cui non un periodo, non un'immagine, non una battuta è floscia di pigrizia e di consuetudine; se si pensa che tutto il libro è così muscoloso e sintetico, respirante da ogni poro, invaso di luce esploratrice in ogni sguardo, l'animo si muove a un sentimento che non è lontano dalla reverenza. Nulla vi è d'ironico, di diminutivo, di escursionistico. Non v'è piacevolezza truccata; non v'è procacità verbale; non v'è nemmeno sperimentalismo pittoresco o realistico. Il colore paesano svasa verso l'infinito di là dal chiuso orizzonte come il cielo di una pittura sacra non trattenuto dalla cornice; il movimento delle umili creature si perpetua in un ritmo epico; la parola, rovente e pura nel suo proprio significato, si abbruna in una severità di ferro battuto.

«Dopo Fonterutoli, un villaggio come un angolo di case, con quattro botteghe, la strada si fa ripidissima; e riesce ad esser più alta che altrove».

«Per la strada di Bisarno, alcuni cipressi si movevano in fondo alla svolta. E pareva che la luce fosse continuamente cambiata dal vento».

«Volevano decidersi, perché la strada fino

alla trattoria era corta e già faceva oscuro. Videro, dietro la basilica di San Francesco, una sfilata bassa di nuvole come il fuoco».

«Verso settembre, andò a trovarla a Radda. Questo paese, il cui mucchio di case si continua a vedere, prima di arrivarci, per parecchi chilometri in fondo a un bosco, in cima a una collinetta, è così silenzioso che si ode parlare dentro le case dalla via».

Sempre queste percezioni di silenzio ferito hanno una vastità che dà un tremito:

«La donna, incuriosita e sorridendo del suo imbarazzo, gli rispose *come avesse risposto tutta la stanza:* — la chiamo subito!»

Si citerebbe tutto il libro. Ma non si resiste alla voglia di citare almeno i primi righi di una primavera sentita come accennavo poc'anzi:

«Questi soli ambigui, questi cinguettii ancora nascosti e che si dimenticano presto, queste nuvole biancheggianti che sembrano venute prima del tempo! E le foglie secche, che sono ancora sopra i grani germogliati, mescolando il pallore della morte con il pallore della vita!»

E la presentazione del cadavere materno:

«Fu trovata con la testa sul pavimento, verso l'armadio che aveva aperto; tutta stesa in avanti; come quegli animali che hanno avuto una calcagnata sul capo; con il viso un poco contratto, quasi che le rincrescesse della sua morte soltanto per gli altri, chiedendo di non esserne rimproverata; con una preoccupazione indescrivibile e dolorosa».

Su e giù, con una pazienza robusta che slarga i limiti del breve libro dandogli lucentezze di lontananze inafferrabili, l'autore ara il terreno della sua memoria. I solchi sono precisi e di-

ritti come strade; l'aria è pura; tuttavia da quell'aratura si sprigiona come un vapore diafano, lievemente sulfureo, un velo impercettibile che dà una sofferenza acre, un'angoscia a volte insostenibile. Il libro è gravemente statico; gli anni, i tempi, le stagioni sembrano avvicendarsi senza mutare; le persone e le cose vi sono lente ed eguali come in una perduta blandizie d'Eliso. Né quella densa immobilità è scossa dal trillo dell'amore per Ghisola, che la traversa senza romperla ed è una troppo magra tessitura di novella per imprimere movimento drammatico a così larga compagine descrittiva.

Taluno, leggendo, penserà a una *Vita Nuova* realistica ed agreste. Ghisola è vista da Pietro come una Beatrice:

«Egli si sentì esaltare; ella camminava adagio smovendo un poco la testa, i cui capelli nerissimi, lisciati con l'olio, erano pettinati in modo diverso da tutte le altre volte».

«Riconosciutolo, rise e arrossì; poi, rimase il sorriso soltanto. Ed egli credeva, guardandola, di non vedere il suo volto; e non fu capace di salutarla».

E, nella immaginazione del lettore, resta fanciulla anche dopo la vergogna.

Altri, rievocando Pietro cui le palpebre sono come acqua calda, cui i piedi, affondando nella terra lavorata, dànno sgomento, che ha gli occhi «di un celeste chiaro chiaro e come se egli avesse qualche cosa da difendere», ricorderà i turbamenti degenerativi di Dostojevski. Altri ancora, innanzi a quella perizia del subcosciente, rievocherà le trasparenze della più fragile poesia francese.

Certo, molte nuove ed antiche bellezze sono degne di essere ricordate per questo libro. Certo, l'autore di *Con gli occhi chiusi* ci ha dato un'espressione rara di una disagevole materia poetica; di quella delicata e struggente fatica con cui l'adolescenza s'adatta alla vita, affinché l'età matura possa, per breve tempo, dominarla; di quello stupefatto tirocinio dell'esistenza che ha talvolta le spossatezze e i sussulti d'una lunghissima agonia; che somiglia al tirocinio della morte, proprio come somiglia al pallore della morte il pallore della vita nella campagna marzolina ove le foglie secche «sono ancora sopra i grani germogliati».

II.

TRE CROCI.

16 marzo 1920.

Gente venuta da Roma fa sapere che Federigo Tozzi è agli estremi.

Io non ci posso ancora credere. Mi aggrappo a quel poco che resta in me della bella e stolta fede nella giustizia immanente. Mi sforzo di credere ancora quello che m'illudevo di credere anni fa; che un artista per grazia di Dio è una forza irrepressibile come l'acqua che non si può far salire, come il fuoco che non si può fare scendere, e non c'è né peste né piombo che lo possa ammazzare finché egli non abbia detto tutto quello che aveva da dire. Federigo Tozzi, l'autore di *Tre Croci*, non può essere schiantato dalla febbre spagnola.

— Vedrai — mi assicurava poche settimane fa a Milano, quando quella sua gran massa di carne bionda illustrata da due occhi biancastri pareva alleggerita e fatta quasi volante da ciò che io e altri gli dicevamo di *Tre Croci* lette in bozze — vedrai che quest'altro libro sarà anche più bello.

Sì, lo voglio e lo debbo credere: quest'altro libro sarà anche più bello. Non può essere che sia vero ciò che tu, carissimo Federigo, il migliore e il più selvatico degli amici, facevi sapere l'altra sera a Dario Niccodemi chiedente tue notizie:

— Dite a Niccodemi che ha letto l'ultimo mio libro.

L'ultimo libro di Tozzi! Vien da sorridere, pur nell'angoscia, al pensiero che possa raggelarsi quella grande irruenza di primavera creatrice. Ci vuol altro che il calore subdolo della febbre per prosciugare quella sorgente. Noi che assistemmo sette anni fa alla calata di Tozzi a Roma (veniva inurbano e sospettoso, come poi sempre restò, da una sua Siena tutta forza e niente leggiadria) ci eravamo abituati a vederlo caricaturalmente con una gran valigia zeppa di libri scritti ed inediti, oltre quelli non scritti che gli tumultuavano nel cervellaccio potente e gli facevano ressa alle pareti del cranio glabro decorato a modo suo da una mezza dozzina di riccioli arsicci.

— Vedrai che quest'altro libro sarà anche più bello.

Scriveva come respirava, sebbene ogni sua parola fosse martellata sull'incudine rovente del coscienzioso stilista. Viveva implacabilmente del prossimo libro, dei prossimi libri, e quelli che

aveva già scritti e non erano ancora stampati se li trascinava dietro, geloso e impaziente, come uno zingaro le sue masserizie. Ma gli editori erano tardi e, sul principio, non corrivi; sicché egli gorgogliava come una bottiglia colma e rovesciata che non riesca a vuotarsi da un collo troppo stretto.

Allora era così: cinque, sei anni fa. Poi trovò il grande editore; esplorò più a fondo se stesso svincolandosi dalle squame del rigido particolarismo provinciale verniciato di esteticherie reazionarie e di classicismi scolastici che ai duri d'orecchio parevano dilettantismi mentre erano penitenze e pazienze d'un ascetico apprendista; finché alle rettili invidie abusanti della sua poca grazia e della sua nessuna sapienza mondana per sopraffare una superiorità di cui erano consapevoli si mescolarono a grado a grado riconoscimenti in tono maggiore. La sua fede in se stesso e nell'arte era casta ed ingenua come la sua ira difensiva di animale ferito e il suo ossequio di chierico verso quelli che, a torto o a ragione, reputava in qualche cosa più sapienti di sé. Odiava ed amava; con un amore generoso ed un odio innocente.

La cosiddetta febbre spagnola, la civile pestilenza sopravvenuta alle calcagna della guerra, lo ha preso alla traditora in un momento di raggiante felicità, forse il primo della sua vita. Raramente ho visto lottare qualcuno con tenacia così poco retorica contro tante avversità. Prima dovette fare i conti con una tragica infanzia, con un'adolescenza deserta d'ogni gioia (vagamente adombrata in quella sua febbricitante Vita Nuova ch'è il romanzo *Con gli occhi chiusi*); poi dovette destreggiarsi

con la miseria, cui la precoce responsabilità del *pater familias* negava la consolazione di allegre tinte *bohémiennes*, e con la sua stessa natura spinosa e ipersensibile come uno di quegli alberi che Dante immagina nel girone di Pier delle Vigne, e con la sua eccessiva chiarezza nel fantasticare e nel vedere, e con la stucchevole degnazione di quelli che lo leggevano attendendolo a prove migliori. Il successo gli veniva incontro a lenti passi svogliati. *Bestie*, il primo suo libro pubblicato da Treves nel pieno della guerra, era un arbusto così pungente che non tutti s'avventuravano a odorarne i deliziosi fiori. *Con gli occhi chiusi*, venuto fuori nell'anno dell'armistizio, era un bellissimo romanzo un po' svagato e tortuoso come un fiume che né trovi né cerchi la via della foce.

Non aveva trentotto anni, quando circa un mese fa è venuto a Milano e m'ha portato *Tre Croci* in fogli di stampa. Io che non avevo potuto leggere le ultime trenta pagine senza lacrime (debolezza di cui, so bene, bisogna vergognarsi da quando la nostra letteratura, superumana o sottoumana, tratta gli uomini comuni col sardonico disprezzo che si meritano) gli ho detto — e non io soltanto — il mio *nescio quid maius*. Quanto al successo non gli ho dato soverchie illusioni. Gli ho citato l'esempio dei *Malavoglia*, di cui in quarant'anni si sono vendute otto migliaia, esattamente duecento copie all'anno. Però, però. Se *Tre Croci* non sono ancora i *Malavoglia*, il 1920 in compenso non è più il 1881. Allora non c'era posto che per le ghirlande pagane e i lieti affreschi innografici, tanto simili in poesia a quelle ch'erano in pittura le evocazioni storiche di

Ussi e le civiche apoteosi di Maccari. Le belle liriche, so bene che ce ne furono, nacquero malgrado il cattivo gusto sfarzoso dello stile che poco di poi fu chiamato Triplice Alleanza trionfando nel Palazzo di Giustizia, e trovarono grazia solo perché in qualche modo gli rendevano omaggio. In quel festino la prosa pessimista e pura dei *Malavoglia* dovè infastidire come una giaculatoria; la lingua, così casta e pallida e gentile da ricordare veramente Leopardi, parve miserabile e fu liquidata come dialettale in un'epoca ligia all'antiquariato lessicale; un libro di umanità, quando per esser meritevoli di poesia occorreva almeno la dignità di fauno o di centauro, doveva sembrare un po' degradante e non lontano dall'umiltà della storia naturale, cui infatti somigliava per l'asserita disciplina del verismo.

Oggi le cose sono mutate. Oggi non v'è letterato rispettabile che non riconosca la trinità Leopardi, Manzoni, Verga, anche se i *Malavoglia* non sono i *Promessi Sposi*, come *Tre Croci* non sono i *Malavoglia*. Oggi non dico che comandi incontrastato il buon gusto, ma v'è posto per tutti i gusti in questo promettente caos letterario, e perciò anche per il buono, e perciò anche per un grande bel libro come l'ultimo romanzo di Tozzi. In fin dei conti non era stravagante sperarne il successo. In quindici anni di travaglio egli non aveva fatto propiziatrici concessioni alla mala fede. Incorruttibile non aveva scritto racconti licenziosi da piacere al pubblico né «frammenti lirici» da placare la critica. Mi dicono che fosse infelice una sua commedia trecentesca rappresen-

tata mesi fa a Milano. Ma il giorno dopo egli scrisse una lettera al *Corriere*, dicendosi convinto della giustizia dei fischi.

Era tempo che un primo bagliore di gloria e di fortuna filtrasse fino a lui. A Milano, coi fogli di *Tre Croci* in tasca, pareva che avesse in tasca il mondo. Sognava sul serio di comprare una motocicletta.

Ma io m'accorgo che, mentre lo commemoro, non credo più, non posso credere all'arbitrio di una forza naturale che stronchi questa forza in pieno fiore. Mi appiglio alla superstizione che quando sogniamo qualcuno morto gli allunghiamo la vita.

■

Tre Croci non sono i *Malavoglia*. Ma è necessario dirlo. E il dirlo stesso dà una misura del libro.

Non sono i *Malavoglia*, non sono ancora il massimo che un narratore può dare,

perché, lungi dall'avere la possa di concentrare in trecento pagine dodici anni di storia familiare e sociale, Tozzi svolge nelle sue duecento pagine soltanto la catastrofe adottando un metodo piuttosto tragico che epico, drammatico che narrativo;

perché, anche adottato questo metodo tragico, avrebbe dovuto proiettare sufficientemente l'antefatto nella catastrofe, e introdurre progressivamente (non con le violenze dialogiche del primo capitolo) il lettore nell'antefatto e nel fatto. Invece i tre protagonisti sono virtualmente liquidati fin dalla prima pagina. Gl'imbrogli finanziari e la decadenza fisica dei

tre fratelli Gambi, librai gottosi golosi e falsari di cambiali, sono giunti tant'oltre che la lotta pel salvataggio non promette una peripezia molto complessa e il silenzio di cui sono avvolti i precedenti della rovina toglie al lettore un nodo essenziale del viluppo;

perché v'è una sproporzione tra il metodo sintetico con cui sono narrate Modesta, moglie di uno dei tre fratelli, e le nipoti Chiarina e Lola, e il metodo analitico, un po' consueto sebbene rinnovato da un artista di razza, con cui sono esposte alcune figure secondarie, come Nicchioli (il legittimo possessore della firma falsificata) e Nizard, il francese studioso d'arte frequentatore della libreria. Il primo metodo è la strada angusta che conduce verso le vette, ed è quella per cui Tozzi salirà, se la polmonite non lo assassina. Il secondo metodo scende verso le pianure della letteratura amena. I tre fratelli sono grandiosi, ma un po' statici;

perché v'è ancora qualche residuo di paesaggio estrinseco, anche se colorito con incomparabile soavità, e qualche intarsio di decorazione linguistica toscaneggiante. Vedrete quanti critici loderanno proprio questo: il paesaggio e la toscanità paesana. Ma Tozzi che la sa più lunga dei critici andrà, e v'è già quasi, verso il romanzo tutto d'umanità in cui il paesaggio sia sommerso nel fatto e verso la potenza di quella lingua comune, modesta e onesta nel lessico e ricca nella sintassi ed elastica nelle giunture, che raggiunta dai grandi classici nella prima metà del secolo XIX fu poi dilapidata dagli ultimi eredi che si sforzarono proprio di raggiungere il contrario; una sintassi anchilosata e meccanica o addirittura

rinnegata (parole in libertà) con un vocabolario opulento di parole arcaiche o straniere, locali o personali, presuntuose di tecnicismo e soprattutto superflue. Non dico — non ci penso nemmeno — che Tozzi sia di questi eredi. La sua sintassi ha già tutte le pieghevolezze, e la sua ritmica è occulta e profonda. Ma nel vocabolario deve ancora un poco sfrondare.

Ci sarebbero, a cercarli bene, anche altri perché. Ma a che serve enumerar le ragioni per cui *Tre Croci* non sono ancora i *Malavoglia*, non sono ancora *Il Podere* e gli altri romanzi che Tozzi farà rompendo l'ultima corteccia e prorompendo tutto fuori col suo genio? V'è già quanto basta per fermarsi con riconoscenza e con reverenza a questa sua tappa. Ci ha dato un libro moralmente alto ed artisticamente puro, concepito in un'atmosfera linda e lucente, condotto con organicità consapevole dalla prima all'ultima parola. È un mondo di decadenza e di colpa, sorvegliato da una intelligenza caritatevole e serena. La pietà non sgorga con abbondanza lirica, né si espande in intrusivi moralismi; ma vibra continua con un'angoscia rattenuta. Traspare l'emozione virile di chi crede che mai o quasi mai gli uomini facciano il male per amore del male e che l'espiazione purifichi dove il peccato imperversò. Si riconosce facilmente, pure attraverso il velo di pudore che vieta ogni espansione a chi diligentemente racconta, uno scrittore cattolicamente educato che porta l'austera tristezza cattolica nel sangue anche se delle pratiche del culto e della dottrina ortodossa non cura o non discorre. Anche in questo è simile al Verga da cui si distacca (questa volta con suo van-

taggio) in quanto, tutto devoto alla volontà suprema, non s'illude di decorare la sventura individuale con la lustra del progresso sociale; a cui di nuovo si accosta con le ultime pagine in cui l'eterno femminino di Modesta e delle due umili fanciulle redime la colpa col pianto ed orna di croci le tre tombe inonorate riconducendo una mesta quietudine di catarsi nell'animo sconvolto fino allora dal cordoglio.

«Lola e Chiarina gli misero due mazzetti di fiori sul letto, uno a destra e uno a sinistra. C'era una sola candela, che, essendo di sego, si piegava per il calore della sua fiamma rossa come se avesse nello stoppino un poco di sangue morticcio.

«Esse pregavano inginocchiate, con le mani congiunte vicino ai mazzetti di fiori; e in mezzo a loro il morto diventava sempre più buono.

«Il giorno dopo, spaccarono il salvadanaio di coccio e fecero comprare da Modesta tre croci eguali; per metterle al Laterino.»

Lo stesso limite, erto e liscio, che chiude il mondo rappresentato nel libro contribuisce in qualche misura alla sua profondità. I personaggi, mezza dozzina oltre un paio di semicomparse, vi stanno raggomitolati come in una bolgia. Vi sono due modi di essere puri: quello della povera sposa Modesta, che è devota, ignara, opaca come un vaso di coccio, eroina senza neanche sapere che cosa l'eroismo sia, e quello delle due rozze vergini Lola e Chiarina che sanno soltanto ridere, piangere, pregare. E vi sono poi due modi di essere peccatori: quello di Giulio che è soprattutto accidioso e per accidia e inettitudine alle risoluzioni si spinge all'espediente delle firme false; quello dei suoi

fratelli Niccolò e Enrico, accidiosi anch'essi ma soprattutto collerici e golosi. Sono virtù difficilissime a descriversi quelle, perché insipide, tendenti al generico, poco brillanti. E sono difficilissime a descriversi queste passioni: così torbide e scure e prive di quelle somiglianze con le virtù che rendono attraenti altri vizi energici come l'ambizione o la lussuria. Il poeta, non per vanità di pseudoscienziato ma per spirito di verità e per pudica fratellanza dell'uomo all'uomo, le ha in qualche modo giustificate associandole all'intossicazione gottosa. Ma anche questa malattia non era tale da offrirgli simpatici colori e aggraziate movenze. A tutto ciò che aiuta il narratore col soccorso di circostanze esteriori e ricrea il lettore presentandogli fantasie ristoratrici, alle immagini del lusso e della sensualità, alle lusinghe della bellezza femminile e dell'ingegno che zampilla in conversazioni iridate, Federigo Tozzi ha rinunciato senza neanche pensarci.

Si legga il monologo che precorre al suicidio di Giulio, quando è venuta l'ora del *redde rationem* per le cambiali false. V'è una certa sordità come di suoni occlusi in un pozzo. La coscienza dell'uomo semicolto e non avvezzo alle eloquenti introspezioni si dibatte e si fa strada a stento. Ma poche pagine nella nostra letteratura, pochissime nella recente hanno questa solennità. Si tocca fondo. Si sente, un po' dovunque nel libro, che il poeta s'è calato nella sua materia e l'ha esplorata in tutti i versi.

V'è religione d'arte e religione di cuore, le quali, checché si dica dagli ultimi consunti seminaristi di una logora decadenza, non saranno mai scompagnate. La religione di cuore d'un

artista come Tozzi non si profonde in esortazioni al lettore o in conclusioni da *fabula docet*, né si estrinseca nell'ipocrisia che profuma la putredine. La faccia del narratore rimane impassibile. Lascia che si commuova il lettore. Ma tu senti ch'egli stesso è insopportabilmente commosso, lo senti da quella dignità rassegnata e ossequiosa con cui guarda le sventure e le colpe, nulla prendendo in tono futile e dilettante e nemmeno le futilità, e sempre palpitando in segreto per ogni cosa che accada ad un'anima umana. E senti un'identica religione d'arte in quella severità che sceglie soltanto il particolare indispensabile ed offre la parola necessaria purificata d'ogni detrito, senza appannatura né polvere, stesa — si direbbe, in bella calligrafia — accanto alle parole sue compagne necessarie.

Sì, rivedo la calligrafia del Tozzi: grande, chiara, senza fronzoli e senza neanche il superfluo rigonfiamento alle curve. Purificata e necessaria.

L'artista che ha affrontato un mondo di peccato e di virtù così arduo e l'ha espresso così risolutamente è già in alto.

22 marzo.

Quand'ebbi finito di leggere *Tre Croci* in fogli, non fui tanto paziente da attendere l'amico che doveva venire la sera dopo a casa. Gli scrissi un biglietto che lo fece andare in visibilio: tanto egli era umile con sé e credente in qualche altro. Gli dicevo fra l'altro: Le tue tre croci resteranno piantate su un cimitero di chiacchiere letterarie.

Esagerazione, dovuta all'entusiasmo e a un

eccesso di fiducia che la vita implacabile s'incarica di punire. Le chiacchiere sono di tutti i tempi, immortali; e Federigo Tozzi era mortale.

Federigo Tozzi è morto stanotte a Roma, nella sua povera camera di via del Gesù. La moglie, che ha in più di Lola e di Chiarina la fine intelligenza e per il cuore è loro sorella, comprerà la croce per l'autore di *Tre Croci*.

Così s'è spenta a trentotto anni la più grande forza che fosse finora riuscita a svincolarsi dall'aspro groviglio della letteratura giovane. S'è spento alla vigilia della gloria e del capolavoro, dopo un preannunzio che quasi ce ne dava certezza.

Alcuni lo piangeranno col mio stesso dolore, che oggi mi sembra insanabile. Quegli altri, autori e critici, che non perdono in lui un adorabile amico, così rude e gentile che tutto mi sembra desolato al suo sparire, sentiranno prima o poi il dovere di venerare la sua opera spezzata, di ritrovare le sue orme, di ricominciare la strada laddove egli cadde fulminato da una imperscrutabile volontà, davanti alla quale Egli stesso, di là dalla vita, c'ingiunge l'ossequio e il silenzio.

III.

UNA VITA D'ARTISTA.

Dirò alcune cose che so di Federigo Tozzi, così come mi ricorrono alla memoria; perché non ancora saprei narrare ordinatamente questa vita di artista. Ma ora il suo nome è conosciuto da tutti, ed è come se la morte lo

avesse svelato. Perciò vi saranno di quelli cui non dispiacerà trovare qui per la prima volta adunate alcune note biografiche.

Nacque a Siena il capodanno 1883. Suo padre era oste e padrone della trattoria che allora si chiamava del «Pesce azzurro» e ora si chiama del «Sasso rosso». Il commercio era proficuo e ne vennero guadagni con cui il padre di Federigo comperò qualche terra ed ebbe fama di danaroso. Federigo, che non ebbe né fratelli né sorelle, era destinato a raccogliere l'eredità e a conservare la clientela, ma quel destino fino da principio non gli piacque.

Che cosa gli piacesse propriamente nei primi anni non sarebbe facile dire. A guardare la sua immagine di fanciullo si vede come fosse malcerto e svagato. Di studiare non aveva capacità né voglia, e cominciate le scuole tecniche le interruppe malamente. La professione del padre poi gli ripugnava addirittura. Sicché si capisce che il padre, il quale era uomo risoluto e tutto di un pezzo, si amareggiasse per quel figlio fannullone e che il figlio, ch'era timido, e violento come sono spesso i timidi, si serrasse in un rancore che talvolta lampeggiava d'odio.

I coetanei che lo conobbero in quel tempo quasi mai gli furono benevoli. Era scontroso e senza grazia; la sua intelligenza, che si divincolava con cautela contadina dalle pastoie fra le quali in una casa troppo umile era sorta, pareva invece tarda e cieca; e il suo cuore, ch'era chiuso per paura e per tenerezza, pareva cattivo. Da un rozzo ceppo popolano era venuto un virgulto malato ed ogni aria lo feriva.

Poi la madre, che gli era molto cara, morì

di crepacuore e di stanchezza lasciandolo proprio ragazzino, ed il padre gli dette una matrigna. Ella gli fu tutt'altro che nemica, senza tuttavia potergli dare l'amicizia della madre. Perciò egli s'ingolfò sempre più nella solitudine, e la sua adolescenza fu deserta.

Ma queste cose egli stesso le ha raccontate, con gran copia ed esattezza. Le più delle sue opere sono liriche ed hanno radice nell'autobiografia. Così è *Con gli occhi chiusi*, pubblicato nel '19, ove si trovano in terza persona le memorie della sua fanciullezza e prima giovinezza con la morte della madre, con la vicinanza inaccessibile del padre, con un primo amore delicato e terribile. Anche *Il Podere* parte dai ricordi dell'autore e comincia con una rappresentazione della morte di suo padre. C'è poi, per non dire d'altro, una lunga novella in forma di diario, *Ricordi d'un impiegato*, nella quale si vedono rievocati in qualche modo gli strani mesi ch'egli visse come impiegato ferroviario quando dovette cercarsi pane fuori della casa paterna.

Teneva dalla madre per la tristezza sensitiva e per una fragile capillarità di emozione; e dal padre per certi impeti aggressivi che tuttavia si smorzavano subito. Aveva la testa potente e il cuore debole. Questa discordanza lo fece soffrire. Un romanziere s'è provato a descrivere il dolore del neonato quando la luce lo ferisce per la prima volta. Alcune nature sono lente ad adattarsi alla vita, e patiscono per molti anni quasi come in quel primo giorno. Federigo Tozzi era di queste. Tutto quello che vedeva e sentiva lo piagava. Perciò si ricordava di tutto, quasi che ogni sensazione gli fosse

rimasta infissa come un chiodo nella carne viva. Imparare a vivere gli fu molto difficoltoso, e non vi riuscì mai con piena disinvoltura. Quando fantasticava e scriveva tornava sempre sull'adolescenza, indolorita come se la sua carne avesse conservata una memoria incancellabile della pena con cui era stata partorita.

Non meno della madre e del padre potè su lui la città nativa. Siena, triste di torri e d'archi acuti in mezzo alla campagna che già quasi s'adagia presaga della solitaria Maremma, ha un suo Medio Evo sepolto vivo nella storia moderna. Alle mutazioni dei tempi essa resistè refrattaria, quasi consapevole di avere raggiunto, fra il duecento e il trecento, una perfezione cui non valeva la pena di rinunciare per altre curiosità. Mantenne a lungo nella pittura e nel linguaggio forme arcaiche, precise e dure come il cristallo di rocca. Fece fronte finché potè alla fortuna medicea e non la subì se non quando fu sopraffatta dalla violenza armata, donde rimase in Toscana il modo proverbiale *Siena per forza*. Mandò fuori i suoi Piccolomini, uno dei quali sovrasta alla confusa guerra dei Trent'anni come un Guido Riccio da Fogliano alto a cavallo fra castello e castello; e talvolta, in avanzato Rinascimento, pensò della religione e dell'arte con una severità che ricordava lontanamente Santa Caterina e presentiva Manzoni. Anche in quel paesaggio scoppiò nel secolo XIX la frenesia mistico-comunarda di Davide Lazzaretti.

L'aria di quell'orgoglio provinciale, recluso nell'imponenza di ricordi insormontabili, accresce a dismisura la responsabilità di chi vi nasca con un destino di creatore. Coloro che

non han polso per cose grandi vi si condannano da sé a una neghittosità saviamente disperata. L'esperta diffidenza dei concittadini e lo stesso ammonimento che viene da un'architettura sublime e dalla vastità sconfortata dell'orizzonte scoraggiano i mediocri. Il problema del riconoscimento di se stesso fu dunque per il giovane Tozzi assai spinoso. La robustezza del suo sangue popolano lo eccitava a tentare, mentre la nobiltà rarefatta del paesaggio storico ed estetico in cui si svolse lo disanimava proponendogli mete troppo fuori di mano.

I primi anni della giovinezza furono torbidi e sconvolti. Non concluse nulla negli studi né nella vita pratica, assaggiò illusorie fedi rivoluzionarie e amare reazioni cattoliche, percorse molte volte a piedi e in bicicletta le strade della Toscana ritrovandosi in brigate d'amici di ventura, con cui ebbe in comune propositi di raffinate purità e plebee bestemmie, sardoniche bevute e allampanati rimorsi, amorazzi di trivio e smarrimenti preraffaellitici. La morte del padre, avvenuta nel '908, lo liberò d'una pesante costrizione. Per lui egli non era né poteva essere che uno spostato e un degenere: svogliato dell'onesto lavoro, fiacco e intemperante, timido ed aggressivo al tempo stesso, ridicolmente innamorato di libri che dovevano essere immensamente superiori alla sua intelligenza poiché non era riuscito nemmeno a fare regolarmente le scuole. Se il vecchio era capace di una qualche riflessione generale, il suo Federigo doveva apparirgli come il solito figlio unico dilapidatore e buono a nulla che càpita, specie di maledizione celeste, a punire chi fece fortuna operosamente peccando.

Questa fortuna non era, del resto, ancora così solidamente piantata da sopravvivere a chi l'aveva fatta soldo a soldo, mescendo bicchieri non ben colmi in trattoria e lesinando la paga agli assalariati e al castrino. Presto presto, e in parte subito dopo la sua morte, si polverizzò. Federigo ebbe una casuccia a Castagneto fuori porta Camollia e qualche podere, ma anche la matrigna da sostentare (verso la quale egli ebbe sempre animo gentile) e, ad intervalli di alcuni mesi, moglie e figlio, e, quel ch'è più, la sua volontà d'arte, troppo esclusiva per consentirgli di curare bene gl'interessi. Pochi anni dopo s'era ridotto a un solo podere, dato in affittanza per settantacinque lire al mese.

Sposò Emma il 30 maggio 1908, e il 4 maggio dell'anno successivo ne ebbe Glauco. Questa donna, quanto meno fu appariscente e più si tenne riservata, tanto maggiore influsso ebbe su Federigo. La sua grazia giovanile andò presto sfiorendo tra le angustie e le malattie, rimanendo però inestinguibile nei grandi occhi azzurri di addolorata. Non sempre le fu facile perseverare presso quella natura ch'era ancora indómita e petrosa. Ma il marito ritornò a lei sempre che volle una quietudine morale sottratta ad ogni rischio. Alla quale andava congiunta una singolare concordanza estetica: poiché nessuno come Emma fu giudice tranquillo e consigliere quasi infallibile della sua arte, ch'ella accompagnò e in certo modo suscitò dai primi tentativi sino alla perfezione. Egli ebbe, come vedremo fra poco, una esemplare vita d'artista, fatta di rinunzie estetiche equivalenti ad una rinunzia ascetica. E non conobbe fortune altre che quest'unica di aver

trovato una compagna capace di spezzarsi piuttosto che di stancarsi, compiutamente sposa e sorella, impeccabile nel gusto letterario e morale, risuscitatrice del blando silenzioso sorriso con cui la povera madre di Federigo ne aveva consolato la fanciullezza.

L'arte di Tozzi comincia propriamente dopo il matrimonio. Era facilissimo allora darsi alla letteratura in Italia. Si rinnegavano i maestri, si diffidavano i classici, si leggeva poco d'italiano e nulla di latino, s'imparava una maniera qualunque dall'ultimo scrittore francese in voga nei circoli d'eccezione, e in quella si diceva tutto ciò che passava per la mente, senza né scegliere né costruire. Fino allora era prevalsa una poderosa e torrida esaltazione della natura, in cui veniva sopraffatto l'uomo e soffocato fra gran strepito il dolore. Ora s'imponeva la moda di un lirismo un po' squallido e un po' esibizionista, che faceva gran conto (in una prosa avariata da ritmi poetici o in versi prosaici) anche di grullaggini fantastiche ed anche di bazzecole da caffè. Non è che nulla di quanto si stampava allora fosse bello e buono. Ma non era né buona né bella la moda.

Tozzi fece subito stranezze, che lo resero ridicolo appena se n'ebbe sentore fuori di Siena. Imparò il latino, e studiò gli scrittori toscani e principalmente i senesi del dugento e trecento. Avrebbe fatto altrimenti se avesse potuto, perché aveva sete di lodi come ognuno che lavora e sentiva approssimarsi la necessità del guadagno mentre andava vendendo le terre. Ma non poteva. Gli ardui e misteriosi scrittori di quei tempi non erano soltanto suoi

compaesani, ma gli dovevano parere coetanei e fatti dello stesso suo sangue e degli stessi suoi nervi, s'egli fisava la mente in quella loro malaticcia sensibilità primaverile, erompente a tratti in slanci di crudele violenza e poi di subito contratta in una spasimante adorazione di Cristo e della Vergine.

Nel 1912 pubblicò, per gli editori senesi Giuntini-Bentivoglio, un'*Antologia di antichi scrittori senesi*, dai primissimi e diremmo quasi primaticci, attraverso Cecco Angiolieri e Folgore da San Gemignano, fino a Santa Caterina ch'egli devotamente diceva «più grande della sua città».

Ora che abbiamo letto *Tre Croci* e stiamo per leggere le altre cose ammirabili che Tozzi lasciò compiute ed inedite, possiamo tornare con nuova curiosità alle pagine affettuose di quella prefazione. Di Cecco Angiolieri, nella cui spavalderia sentiva forse vagamente echeggiato il suo travaglio, scrisse: «Chi ha dettato tanta delicatezza all'Angiolieri? Rivolgendo sottosopra questa giocondità troveremmo uno strato fitto di dolore». Delle laudi: «Le laudi rimaste sembrano ancora sanguinare come le carni di coloro che si flagellarono a vicenda; ma per ogni strofa sembra che Cristo vi appaia e dispaia a consolare le anime che non avevano altra dolcezza». Dei poeti senesi minori: «In questi va cercata forse più che negli altri la sincerità ingenua e rozza dell'anima; di quest'anima sempre dolorosa e inquieta sopra la quale sta Dio».

Più tardi alcuni lettori cercarono nei suoi racconti migliori tracce dei russi, segnatamente di Dostoievski e di Cecof, ed anche di Verga, il cui nome fu ripetuto a proposito di *Tre Croci*.

Egli infatti lesse i russi negli anni successivi. A Verga s'accostò da ultimo, e non rese i *Malavoglia* all'amico che da un paio d'anni glieli aveva prestati se non un mese prima della morte. Ma il turbamento dell'anima e il candore dell'espressione li trovò prima di tutto in se stesso e negli antichi toscani ch'eran molto simili ai russi moderni per quel loro pallore contemplativo e per la mistione di rozzezza pugnace e di delicato slancio visionario con cui uscivano dall'oscurità alla luce dei tempi nuovi. A Verga rimase inferiore nell'arte di costrurre; ma fu tanto diverso da lui, e tanto più ricco per la linfa lirica di cui ogni sua pagina, pur così dura, stillava, come una corteccia stilla di resina odorosa.

Non si volse alle lettere per smania e fatua ambizione; poiché non aveva certo appreso la libidine della stamperia al banco paterno o alla scuola tecnica o alla stazione ferroviaria ove fu per breve tempo impiegato. Ma aveva sofferto e soffriva troppo, con l'anima tutta ignuda alla superficie che ogni ombra la faceva trasalire, perché gli restasse altro da fare se non discorrere del suo dolore e confortarsene narrandolo. Da dire aveva cose infinite, parendogli la stessa storia della sua adolescenza, tutta impressa punto per punto in una memoria fedele e crudele, sterminata come la storia universale. Ma voleva dirle chiaramente e bene. Per questo, e per mettere radice nel suo passato, studiò i latini e i toscani. Abbozzò in quel tempo molte opere, e poche rifinì. Fece un poema, *La Città della Vergine*, per imparare come si discorra a voce spiegata. Pubblicò anche una rivista, *La Torre*, in cui menò la frusta

in tondo contro i futurismi di destra e di sinistra e ogni sorta d'imbarbarimento dell'arte, con così accigliato spirito conservativo che, passato il segno, credè sul serio per un momento di restaurare un sanfedismo politico-religioso sull'esempio di Giuseppe De Maistre.

Queste esagerazioni gli sarebbero state facilmente perdonate. Non trovò invece indulgenza lo sgarbo con cui respinse le seduzioni della moda letteraria, e pesò sulla sua fortuna sino alla vigilia della morte. Sinceramente molti non potevano credere che fosse davvero intelligente una persona incapace di «mettersi al corrente» col gusto dei tempi.

Egli andò innanzi per conto suo, lento, guardingo, tardivo, con una invincibile repugnanza a fare un passo se non era sicuro del terreno. Voleva guardare bene in faccia la cosa da dire, e sapere come si fa a dirla. Così, quasi con un martirio di ogni ora, divenne un maestro: anche se era troppo arduo riconoscerlo tale finché fu in vita. Ora quasi tutti sappiamo chi egli fosse, ma ha dovuto levarsi di mezzo per non dare ombra ed essere tutto luce. Abbiamo udito alcune volte di ignari, di ingenui che rinnovarono una società putrefatta, o di una pastorella che salvò un reame. Così questo testardo primitivo è riuscito a lasciare una luce di purificazione su molte lordure e su molti brillanti chimici della recente letteratura italiana.

•

All'incirca nel 1913 finì il suo tempo d'apprendista. Era stato lungo. Aveva già trent'anni. Aveva studiato i classici ed esplorato se stesso. S'era mantenuto incorrotto dai vizi del funambolismo e del frammentarismo. Sapeva esattamente che l'opera d'arte è una architettura inesorabile di superiori verità. Conosceva gli echi occulti delle anime e con molte benedettine esercitazioni aveva conquistato un tesoro di parole lucide e sonanti come zecchini. Da quel tempo credo che non abbia quasi fatto più versi e che abbia rigorosamente riconosciuto la sua vocazione di prosatore.

Lo conobbi, dopo uno scambio epistolare che durava da qualche anno, a Cornigliano Ligure, nell'estate del '13. Lo aveva preceduto di alcuni giorni nel farmi un'indimenticabile visita un altro morituro, Guido Gozzano, reduce dall'India e prossimo a un viaggio senza ritorno. Federigo Tozzi non era così scarno e consunto. Aveva un collo di toro, una gran testa quadrata con occhi chiarissimi che guardavano come fari, polsi di contadino e il torace massiccio con polmoni che dovevano essere come mantici. Ci sono certi suoi scritti, dai quali appare quale robustezza barbarica di gaudente fosse in lui accanto alla forza nel soffrire e quanta fosse la sua bravura davanti a una strada polverosa da percorrere di corsa o a un fiasco di Chianti da vuotare a gara. Ancora nell'estate del '19 condusse, tra il selvaggio mare e il

selvaggio monte di Roma, una vita da buttero. Ma era quasi calvo, e sovraccarico di pinguedine. M'immaginavo che fosse sempre stato press'a poco così. Solo ora conosco i suoi ritratti di fanciullo e di giovane, quand'era tanto esile e raccolto, e comprendo come lo sforzo l'abbia rapidamente logorato e disfatto.

Alla spiaggia di Cornigliano Ligure, in pieno agosto, venne con una giubba grave, la sola che avesse, e un gran cappellone di feltro a grandi tese. Era «impresentabile», e tale poi sempre rimase, non senza delizia di alcune gentili dame che più tardi lo conobbero e lo ammirarono quasi come un uomo di natura. A Niccodemi domandò un giorno: «Credi che potrò mai imparare come si bacia la mano a una signora?» E ne era, un po' per celia un po' sul serio, preoccupato. Quando si metteva a tavola, allontanava alquanto la seggiola e stava col torace un po' curvo e la testa pesante sul piatto come fanno i poveri, che protendono tutto il corpo verso il pasto faticato ed ogni giorno incerto. Per le strade era quasi sempre solo e frettoloso: di una fretta nella quale s'intravvedeva non so quale timore e sospetto. Aveva l'abitudine di camminare rasente i muri, come chi è avvezzo a sentirsi perseguitato. Non si trovava al caffè; ché, se mai, avrebbe preferito l'osteria. Amici letterati ebbe pochissimi o quasi nessuno, se si toglie Pirandello ed uno o due altri. Frequentò più volentieri, anche negli ultimi tempi, compagni di origine più libera e di più spontanea vita. Era pronto al litigio, perché nell'amicizia voleva dare e ricevere tutto, e quando scopriva nell'altro un calcolo o un ritegno n'era angariato fino a

lacrime che reprimeva in un gorgoglio d'ira. Minacciava facilmente la violenza, e poi si tratteneva restandogliene un tremito d'animale ferito.

Non mentiva, non transigeva, non si scioglieva in espansioni retoriche. Della sua stessa fierezza non menava vanto come certi letterati, così danteschi a parole e così politicanti a fatti, ma anzi volentieri se ne sarebbe sbarazzato, se avesse potuto, per farsi la vita più agevole. E la portava come una pesante armatura che, invece di proteggerlo, gli appesantiva il passo e scostava i passanti.

Di amici del primo tempo, quando io lo conobbi, gli rimanevano ormai pochi, tra cui Ferdinando Paolieri e Domenico Giuliotti, poeta di spirito strano e singolare il quale nel '20 pubblicò sui *Libri del Giorno* un ritratto di Federigo che almeno per un verso (in quanto si proponeva la rappresentazione dell'uomo carnoso e carnale, zotico e terrestre) era molto somigliante. L'altra metà — l'anima del Tozzi scalpitante ma frenata e perpetuamente memore del cielo — gli sfuggiva. Forse il Giuliotti lo credeva un transfuga di Siena e della fede comune?

Tozzi fin dall'incontro di Cornigliano volle ch'io gli fossi amico. E la sua amicizia, ch'era tutta di un getto e intransigente come l'amore, vinceva ogni resistenza. A poco a poco mi diventò indispensabile. Oggi ch'egli è disparso mi pare di vivere ancora in parte del calore ch'egli mi lasciò. La sua affezione aveva franchezze virili e incrollabili sicurtà di giudizio; ignorava le gradazioni opportunistiche, poiché egli o amava o spregiava, ed era innocente di ogni pur lontanissima ombra di trascuranza

o di perfidia. Considero l'amicizia ch'egli mi donò e la scelta che fece di me al letto di morte per l'ordinamento e la pubblicazione delle sue opere come due fra i massimi onori e beneficî che la sorte m'abbia concessi.

A Roma egli giunse nel 1914, con la moglie e il figlio: povero in canna. Aveva bisogno di pubblicare, di orientarsi fra i lettori, di guadagnare l'indispensabile per vivere, di rassicurarsi nell'arte con qualche consenso autorevole. Tireremo un velo su quello che gli accadde. Trovò alcuni riconoscimenti, per lo più inefficaci e platonici. La miseria gli stette inseparabile alle calcagna come l'ombra. Non giunse mai fino a procurare una domestica alla moglie, e se ne lamentava di tanto in tanto con la sua gran voce di petto sbarrando gli occhi sull'interlocutore. Dapprincipio visse in una casuccia presso il viale Parioli ove almeno vedeva un po' di verde e Glauco giocava all'aperto col cane. Poi si trasferì in una stamberga squallida e nuda in via del Gesù, ove nemmeno aveva come tenere i suoi pochi libri; sicché vien male al cuore pensando che un artista di cui nessuno fu maggiore in questo decennio sia morto in tanta indigenza. Un mese prima di morire, sentendo avvicinarsi il «successo», meditava di farsi mettere in camera un'asse di abete per tenervi in fila i libri.

Per non indugiare in rammarichi che non servono a nulla diremo che la colpa era soprattutto sua: perché non aveva buone maniere di convivenza, e urtava troppi, e non sapeva trafficare. Poi, siccome portava la povertà senza finzione, pareva che non gli pesasse e che non avesse bisogno di trarsene fuori.

Era da poco a Roma quando venne la guerra. Essa fu un altro impedimento alla sua fortuna, perché in quegli anni non si lessero se non romanzi da trincea e libri politici da retrovia. Egli era già d'accordo con la casa editrice Treves, e si sentiva rassodato nella sua maniera di far l'arte. L'attesa lo impazientiva senza sconfortarlo.

Nel 1917 face capolino con un libro, *Bestie*, ch'era come un albo di disegni preparatorii. Il titolo e la materia ingannarono alcuni frettolosi analogisti che vi trovarono perfino ricordi di Tristan Bernard. Era invece tutto tozziano quel modo lucido e sgomento di sentire nella vita della natura trasferito il dolore dell'uomo.

Nel 1919 apparve *Con gli occhi chiusi*, romanzo di tessitura autobiografica che Tozzi aveva portato a Roma da Siena per disfarlo e rifarlo a parecchie riprese. Questa volta non furono pochi quelli che se n'accorsero. Il libro aveva qualche personaggio di grandissimo stile, specialmente Ghisola, e profondità inesauste d'indagine nei sentimenti e nel paesaggio.

Ora egli era investito da un divorante fuoco di creazione. Pubblicava qua e là novelle, degne non raramente di stare a paro con le più solenni dei russi, che ricordano per profondità di scandaglio, non per imitazioni di maniera. Si provava al teatro. E non intendo con questo alludere al mimo boccaccesco, *Le due mogli*, che piacque alla Spezia e a Firenze e poi cadde a Milano, ma ad alcuni drammi, *Gente da poco*, *L'Incalco*, che doveva lasciare inediti. Pubblicava *Tre Croci*, il primo suo grande racconto di materia totalmente impersonale, e compiva

alacremente, col *Podere* e coi *Ricordi di un impiegato*, il poema autobiografico. Era chiaro che ormai, sfaccettata interamente la sua esperienza lirica, si sarebbe volto, con una ubertosa abbondanza senza intoppi, alla narrazione obbiettiva. Poteva tirare avanti per trenta volumi come uno dei prosatori epici del secolo XIX. Lo stile era di una lucentezza adamantina, la maturità quasi perfetta. Anche l'eccessivo sintetismo accennava già a sciogliersi in quell'onda mistica che dopo la prima giovinezza aveva coperta senza mai lasciarla inaridire. Il dio ignoto si svelava nelle ultime pagine di *Tre Croci*, e non in quelle soltanto. L'orizzonte dell'intelletto gli si allargava ad ogni passo.

Questi premi gli erano dovuti per la sua incorruttibilità e fedeltà alle cose supreme. Solo una volta si abbandonò, per l'illusione di un facile guadagno e per desiderio di celiare. Ma, quando la commedia, *Le due mogli*, cadde, mandò una lettera al *Corriere* per dar ragione ai critici, e a un amico scrisse (il 18 dicembre del '19):

«Il mio fiasco è più che meritato e non protesto. La mia dignità e la mia intelligenza non mi consentono di cercare attenuanti. Sebbene io possa dire che il *mimo* sarebbe apparso quello che è, e non quello che non è, se fosse stato recitato da Niccoli, in vernacolo.... Ma, ti ripeto, non è il caso di cercare scuse.... riconosco da me di avere sbagliato a scrivere quella commedia e poi a farla recitare.... Io non sono di quegli autori, che vogliono trasformare i fiaschi in successi; perché so da me che un successo, per quanto la mia commedia (che è un *mimo* e non di più) sia piaciuta a

Spezia, a Firenze e altrove, sarebbe stato ingiustificato e scroccato».

L'epilogo della sua vita fu arioso come un finale.

Già nell'estate ultima aveva avuto alcune gioie, in certe escursioni che fece a Maccarese e al Soratte, rivelandosi a lui (ch'era attaccatissimo alla Toscana) allora per la prima volta la bellezza della campagna di Roma. La descrisse in una prosa impareggiabile diretta a Cavacchioli, il quale poi l'ha pubblicata. Ma le gioie dell'inverno furono più grandi.

Niccodemi gli offerse di portarlo a Milano in automobile. Giunse qui prima di mezzo febbraio, ubriaco di luce e di corsa. Visitò qualche amico che gli era carissimo, come se gli fosse stato concesso almeno di prendere congedo dalle visioni più splendide e dai cuori più fraterni. Fu ricevuto in alcune case, ove presentì la gloria. Domandava sul serio se coi guadagni letterari sarebbe mai arrivato a comperare una motocicletta. Aveva in tasca i fogli non ancora legati di *Tre Croci*, e, datili a leggere, quando si sentì dire che v'erano dentro vibrazioni di capolavoro, i suoi grandissimi occhi ceruli s'accesero da diventare abbaglianti.

Non aveva nessun presentimento. Ma tutti gli ultimi suoi scritti sono pieni di morte.

Ancora il 22 febbraio scriveva:

«L'altro giorno ti spedii *I Malavoglia*. Credo che a quest'ora tu l'avrai avuto. Da quando sono tornato da Milano, non m'è riuscito a scrivere nulla; e passo le giornate con una nervosità quasi dolorosa. E finché non mi verrà da lavorare, starò così.... Io sogno di vincere alla Lotteria una motocicletta. Non penso ad

altro. Peccato che coi libri, almeno io, non sia possibile!».

Ebbe ancora tempo di finire, se non di rifinire, i *Ricordi di un impiegato*. Il *Podere*, scritto nella prosa immacolata e lineare che Tolstoi voleva imitata dal racconto biblico di Giuseppe, doveva cominciare a essere pubblicato in aprile nella rivista *Noi e il mondo*.

Gli avevano messo in capo che facesse bene dormire a finestre aperte. Volle cominciare subito in febbraio, e prese la polmonite. Ma sembra, a ricordarlo, che gli fosse impossibile, dopo il terribile sforzo in cui s'era contratto per quasi vent'anni, di sopportare un allentamento: e che quella pausa di gioia l'abbia ucciso.

Stette per molti giorni fra la vita e la morte, con febbre altissima e respirazione soffocata. Diceva: Tre croci, e indicava se medesimo, la moglie e il piccolo figlio. Ma né lo strazio della famiglia che lasciava in strettezze, né quello atrocissimo dell'opera spezzata gli vietarono di appressarsi alla fine interamente consolato nel Dio della sua fanciullezza, che non gli s'era mai affatto oscurato e ora gli ricompariva in piena luce nel trapasso. Diceva, con una quietudine che a quanti lo assistettero parve santa: Sono nelle mani di Dio. Era pallido, bianco, pesante, e gli era cresciuta la barba biondastra.

Il venerdì e il sabato 19 e 20 marzo fu dichiarato fuori pericolo. Ma egli, sebbene il medico fosse eccellente, non ci potè credere. A tarda sera del 20 la febbre galoppò, e il respiro divenne rantolante. Spirò all'alba del 21, ch'era la domenica di Passione.

È seppellito a Siena.

Nell'*Incalco*, ove è ripreso e purificato quel

motivo del contrasto fra padre e figlio che fu alla base della sua esperienza lirica e mistica, si leggono queste parole:

« Dovrai credere in Dio; non hai altro scampo ».

IV.

IL PODERE.

Nel marzo del '20 si pubblicavano *Tre Croci* e Federigo Tozzi moriva. Un anno dopo appare *Il Podere.*

I lettori di questo racconto si troveranno in paesaggi locali e sentimentali che lo sventurato e grande scrittore ci aveva già fatto ammirabilmente conoscere. Ecco Siena e le sue immediate vicinanze; ecco la campagna sofferente per la fatica di generare (con un senso di soffocazione che forse solo Leopardi aveva prima provato), ecco la giovinezza smarrita di Remigio Selmi, fratello del protagonista di *Con gli occhi chiusi* e di quello dei *Ricordi di un impiegato.* Lo stento dell' adolescenza e l' agitazione della primavera sono i due motivi lirici, intimamente connessi l'uno all'altro, da cui scaturisce tutta l'opera del Tozzi.

Rinunzio a riassumere il fatto; perché dovrei o riferire le più importanti notazioni psicologiche — e sono quasi tutte importanti — o limitarmi a formule esteriori. In poche parole, si tratta d'un uomo giovanissimo, debole, sensibile, timido, irresoluto che aveva lasciato la casa paterna, ove il padre vigoroso e plebeo vi-

veva con la seconda moglie e un'amante. Vi ritorna d'improvviso, quando questi sta per morire di cancrena, e né egli fa in tempo a riconciliarsi col padre né il padre a far testamento, come aveva in animo, in favore dell'amante. Remigio diventa di punto in bianco capo di un'azienda agricola ed è costretto ad accettar la guerra che gli muovono numerose avidità cospirate. È facile intuire ch'egli non avrà la forza di tenere in pugno il suo bene, e avvocati, notai, mediatori, femmine, contadini gli roteano intorno come uccellacci che aspettino il momento buono per mettergli il becco nelle carni. Solo la matrigna ha una qualche gentilezza per questo derelitto che pensa: «Sventurato come me non c'é nessuno». Il podere va rapidamente in malora, e il romanzetto sarebbe tutto una catastrofe anche se il contadino Berto, nell'ultima pagina, non uccidesse repentinamente il padrone: più per la suggestione che esercita sul suo animo torbido l'accetta splendente che per drammatica necessità di odio.

Il mondo che è intorno a Remigio Selmi è brutto e cattivo, e il poeta lo descrive con una veemenza goiesca in cui non mancano tinte polemiche. Si veda il chirurgo, pag. 8: «Uno dei più reputati a Siena; ma non valeva gran che: aveva fatto carriera presto perché suo padre insegnava all'università. Piccolo e magro, una barbetta castagna, brutta, quasi cappuccinesca, con gli occhi neri, dov'era un sorriso di astuzia, da scimmia, un poco miopi, mai fermi, quand'egli parlava si baloccava a lisciare con l'unghia di un pollice quella dell'altro, e non guardando mai in viso, ma sempre intorno. Maligno e maldicente, anche senza ragione, a

motivo della sua falsa gentilezza, s'era fatto nome di buono e di modesto, e faceva pagare tali conti che gli procuravano un rispetto sempre maggiore». O si vedano i tre personaggi che appaiono a pag. 149: «Fosca s'era fatta anche gobba, benché fosse abbastanza giovane. Ai polsi ci aveva due soprossi, che non riusciva a nascondere né meno tirando giù le maniche fino a strapparle». Sua figlia «aveva le mani e i piedi fasciati, con la tubercolosi alle ossa; un visuccio come la cera strutta, gli occhi neri, d'una lucentezza che pareva aumentare sempre». Il figlio era «sporco, magro, con due grossi occhiali cerchiati di ferro.... Il suo collo, addirittura livido e deforme, sembrava una gonfiezza di muscoli flosci e noccioluti. Anche le tempie erano incavate come le guance, e la testa rasata era sparsa di cicatrici bianche: per tutti i versi».

In mezzo a questo bulicame infetto il protagonista non ha altro fascino che quello della sua incolpevoleza. Egli sarebbe un puro folle se non fosse straziato dall'ansietà economica. Il suo lirismo non è che una stupefazione; la sua reazione alla vita si esaurisce in qualche raro e fievole gemito. Si ripensa alle povere *Bestie* del Tozzi; o anche si può credere che tutto il senso morale ed estetico del libro sia sintetizzato in queste stupende righe di pagina 143:

«Egli, allora, per non doverle parlare ancora, escì; quasi piangendo. Ma, fuori, c'era un bel sole; e si sentì subito meglio. Nel cielo, che pareva più alto del solito, le nuvole passavano silenziose. Un uccello nero svolazzava sopra la casa; senza avvicinarcisi mai. Un calabrone, con le ali di un nero luccicante e turchino cadde nell'acqua; facendo lo stesso rumore d'una pie-

truzza; una delle anatre accorse nuotando e lo inghiottì; poi scosse il becco goccioloso.

«Egli pensò, come se sognasse: Sono giovane!».

*

La gran bellezza del libro è nella continuità implacabile d'uno stato d'animo che chiamerei d'idillio avvelenato. Remigio Selmi, e Tozzi per lui, sarebbe un idillico, un amante della solitudine e della natura. Senonché la campagna non è qui uno spettacolo per turisti, ma un affare per gente che ha bisogno di vivere, e nel caso speciale un pessimo affare. Così tutte le contemplazioni si mutano in torture, e non v'è aspetto della terra e del cielo che non venga oscurato dalla presenza del bisogno e della fatica. Si aggiunga a quest'ostacolo, d'indole particolarmente economica, quell'altro che sempre si frappone nei personaggi di Tozzi tra il desiderio di vivere e la possibilità di una piena vita. I mutamenti delle ore e delle stagioni, il sonno e il cibo, le semine e i raccolti: ogni cosa si fa in una eccitazione di febbre maligna e pungente, e la natura non appare più clemente degli uomini. *Il Podere* è una georgica tragica, cantata con una risolutezza negatrice che, a ricordarla, è tanto più affascinante quanto più monotona.

Citerò il dialogo disperato fra i contadini Tordo e Berto (pag. 144 segg.) e le pagine del vitello e la descrizione della mietitura, ove anche quella solennità, così festosa per chi non l'ha vissuta con la falce in pugno e col rodìo dei conti che non tornano, assume un aspetto di distruzione e di lutto.

«Dietro gli uomini, gl'insetti disturbati saltellavano insieme da tutte le parti, verdi, neri e grigi; mentre certi ragni dalle zampe lunghissime ed esili percorrevano i solchi, sparendo nell'ombra di una fenditura e ricomparendo subito in cima a qualche zolla. Le lucertole scappavano sempre innanzi; qualche ramarro osava indugiare, ma, poi, spariva anche più rapido. Di rado era possibile che qualche vipera fosse tagliata a pezzi; ma i rospi, enormi e nerastri, che restavano come intontiti erano infilati e squarciati con la punta delle falci; poi un contadino, con un calcio, li lanciava dall'altra parte del filare. Qualche cova di ragno si apriva; e gl'innumerevoli ragnolini si spandevano in tutti i sensi. Si trovavano nidi abbandonati, con gli uccelli senza penne, vespai vuoti. I bruchi si rivoltavano sottosopra, rimanendo un poco immobili e poi cercavano di andarsene».

I mezzi stilistici di cui Tozzi si serviva erano andati facendosi sempre più nudi e scultorii, e difficilmente si potrebbe dare un'impressione tormentosa di canicola con parole più essenziali di queste:

«Il terreno era così arroventito che senza gli zoccoli bruciava i piedi; e le passere che varcavano le vallate da poggio a poggio, pareva che cadessero giù a strapiombo».

A volta, raramente, la natura illude con una sua momentanea delizia. E allora Tozzi scrive:

«La luna era là, e sapeva da sé la sua strada; la luna forte e bella. La Tressa scrosciava e i pioppi avevano messo la voce. Non c'era alito di vento che non si sentisse subito».

Pare davvero che il plenilunio e la primavera li abbia visti e sentiti lui per la prima volta.

L'ispirazione di *Con gli occhi chiusi* a prima vista pareva più varia e più ricca che in *Tre Croci* e nel *Podere*. E in *Tre Croci* il dramma era più vasto che nel *Podere*, e quella tristezza era in fine meno sconsolata e trovava una redenzione d'amore. Si direbbe che Tozzi scavasse ad imbuto dentro la sua esperienza interna e che andasse via via restringendo e approfondendo l'àmbito della sua ricerca. Ma non è che apparenza: questo libro ch'è apparso postumo è, sostanzialmente, anteriore a *Tre Croci;* e, conchiuso il poema autobiografico, Tozzi s'avviava su una strada più larga.

Il *Podere* ha un' intensità disperante. È un libro monocorde ed ossessivo. La perfezione con cui Tozzi ha espresso il lirismo soffocato dello *struggle for life* negli uomini e nelle creature inferiori ha pochi precedenti.

Certo, s'egli fosse fra i vivi, noi gli diremmo: «Ora che sai dire quello che vuoi come tu solo sai dire, ritornerai a vedere le stelle».

Vano struggimento! Non ci sono più stelle per quei poveri occhi.

A. S. Novaro.

La felicità si nasconde per distrarre quella che gli antichi chiamavano «l'invidia degli dei». Essa luceva tuttavia nei libri e nei versi di Angiolo Silvio Novaro, ma a traverso veli in cui la dissimulava un istintivo timore. La si vedeva sott'acqua, oltre uno strato di appresa obbiettività.

Ora ch'è morta e non ha più ragione il timore, avendo «gli dei» sfogato la loro vendetta, il Novaro, che prima la contemplava in solitudine guardandosi attorno con un certo batticuore perchè gli altri non se ne avvedessero, la trae fuori da quest'acquario diafano e silenzioso, e la espone a se stesso ed agli altri. Valeva veramente la pena di nasconderla e di viverla. Essa era veramente la felicità perfetta, quella a cui non si crede, quella che somiglia alla rosa preziosa di cui la popolana, per ammirare la natura, dice che pare finta.

Su plinti di quadrangolare sanità materiale s'alzavano colonne estetiche e morali. La vita era ordinata nel pagano e cristiano ritmo trinitario: padre, madre, figlio. Intorno era una siepe di lontananza. La casa era rossa sul mare: un

promontorio di fiamma nell'azzurro. Oneglia. La libertà dava ali all'anime. Era ignoto il bisogno. Era remoto il frastuono della concorrenza e della lotta. Di tanto in tanto migravano verso la città solo per tornare con spiriti ancora più saziati a quel nido sotto le stelle.

Il padre era poeta: con una nominanza quieta, unanime, lenta, intorno a cui non svolazzava l'invidia. La madre era musicista. Cantava belle arie antiche, e danzava, pel padre e pel figlio. Il figlio era il Figlio Perfetto: una incarnazione. Non s'arriva a questo senza successivi ereditari affinamenti nei quali arte e natura congiurano come in una serra calda. In quella atmosfera v'era molto ellenismo filtrato attraverso la cultura nordica.

Jacopo Novaro avrebbe fatto lo stupore del poeta anglosassone che pensò al «figlio dell'uomo» o del poeta germanico che fece nascere Euforione da Elena e Fausto, Felix da Guglielmo Meister e dalla tenera passante. Felix era il suo vero nome interiore: il fabbro armonioso. Anche quelli che non lo conobbero credono al padre, quando rivede il suo profilo potente e le sue spalle quadrate «sul cielo che febbricitava di stelle».

Atteggiamenti semidivini che presumono un porticato sul mare e un'azzurrità traversata da colombe. Eppure così moderni e veritieri, perché non mai come da un secolo e mezzo siamo pieni di questa speranza fisica e metafisica dell'Uomo Totale, dell'essere terrestre che santifichi la terra. Ogni padre, nelle cui vene siano stanchezza e slancio, vorrebbe insieme specchiarsi ed esaurirsi nel suo figlio unico e perfetto: nel divino adolescente che lo soverchi di tutta la testa

e dal profilo diritto a cavaliere delle pupille ferme gl'insegni la salute e la legge.

«Gonfalone della mia allegrezza!»

«Questo amore da cui discendevi è esso ora che sale e ti cerca, come il moribondo cerca l'ossigeno.» «Chi ti nutriva, si nutre di te, si colora di te, si orienta in te.» «Ridendo ci versavi la vita, l'immortalità.» «L'occhio tuo limpido che tutto vedeva e apprezzava nella giusta misura. La tua purezza che non dava adito se non a ciò ch'era degno. Ti si ascoltava col rispetto e la fiducia con cui s'ascolta l'uomo probo e maturo di esperienza. Con la certezza che il pensiero che giaceva in noi inarticolato l'avresti tu espresso nella forma adeguata, né più né meno, come se in antecedenza tu lo serbassi in te netto stampato esatto definitivo. Vicino a te era la bussola e la stella, il porto e l'àncora. Ognuno ritrovava la sua strada. La vita pareva una musica.» «Chi ci destavi eri tu. Di buon'ora ti mettevi al piano....»

La casa era piena di ospiti senza passo e senza volto. Era abitata da quei tre beati, in un ritmo di bassorilievo che aveva già una fissità gentilmente funeraria. E intorno ad essi erano Scarlatti, Bach, Beethoven, Mozart, e i poeti e gli eroi. E rose, rinnovate ogni mattina nelle coppe di cristallo. Quando veniva il 22 aprile, «giorno della mamma», «in fretta collocavamo i doni, io, tu, la nonna, ciascuno il suo, con la sua dedica. La mamma nelle stanze di sopra attendeva il segnale convenuto, *le prime note della Pastorale*». Tutto era trasognato e canoro.

Ma il bell'adolescente aveva il volto severo, quasi corrucciato, la bocca ferma, il labbro fortemente aggrondato. Proprio come Euforione, dai

paradisi estetici s'affacciava a mirare le pianure dell'azione. La musica era per lui esortativa. Riposava nel suo «letto regale coronato di fiaccole» e sognava «la Patria compiuta e grande». La Patria era, anch'essa, essa sopra tutte le cose, un'occasione d'agire, un panorama terrestre contemplato dal paradiso estetico. Si adotta, quando si è eroi, l'eroismo che può foggiarsi nelle circostanze dei tempi. Un secolo prima Jacopo sarebbe andato con Byron in Grecia. Ora non aveva bisogno di viaggio così lontano.

Visse quanto gli occorse per raggiungere l'età buona alle armi. Fu a Roma, studente interventista, nel 1915, e scrisse al padre e alla madre lettere di una inquietante sicurezza di giudizio sulle cose e sugli uomini. A leggerle si direbbe che fosse già maturo e concluso, tutto un cristallo a spigoli taglienti, senza residui fluidi di puerilità. Poi marciò. E fu, semplicemente, bravo. Sparì, il 3 giugno 1916, alla Marcésina.

Sparì. Le ricerche, acuite dall'amore disperato dei superstiti, prolungate per anni dalla loro quasi assiomatica certezza che Jacopo non potesse morire, furono tutte vane. Solo ora, forse, essi credono che è morto. Il padre scavò tutte le fosse in quel settore. Chi legge, anche se è amico di Angiolo Silvio, dimentica a quel punto il padre, e s'accorge, senza equivoco, d'aver fra mani un libro di bellezza. Poichè la sua ansietà è giusto la contraria di quella del personaggio. Questi desidera di ritrovare il cadavere. Ma il lettore desidera che non si trovi. Vuole che da quell'aroma d'immortalità sia lontana la corruttela della carne. Respira, entro l'orbita chiusa della precisione artistica, quando apprende che in nessuna fossa era Jacopo. Egli sparì. Quasi

in una assunzione trasfiguratrice, come quelle degli antichi miti che trafugano, in mezzo al fervore della battaglia, i prediletti degli dei per sottrarli alla putredine ed al regno delle ombre inconsolabili.

Il padre di Jacopo è profondamente italiano, e non esitò nel sacrificio e, concorde con la sua donna, ne reca un orgoglio di cittadino. Ma non qui, non in questo libretto commemorativo, che trascende l'orizzonte del sentimento nazionale. La divinizzazione e il rimpianto sono qui universalizzati e fatti arte senza scoria polemica e pratica. Quello che è morto non è un italiano, un alpino, un combattente: è il Figlio Perfetto, colui che non doveva e non poteva morire. Il lettore sa invece (e da questa consapevolezza viene il suo segreto pianto) ch'egli era già condannato, perchè solo la lontananza dall'ideale garantisce la prosecuzione della vita, affidandole un ufficio. E ripensa alle tre figure musicali della Casa Rossa, troppo pure nella cornice del bassorilievo perchè il bassorilievo non apparisse già degno di un sarcofago.

Ora i due superstiti tentano, con antica e moderna fermezza, di rinsaldarsi alla vita di là dallo stacco sanguinoso. Questo libretto è un primo rendimento di grazie agli dei invidiosi placati dalla rinunzia incomparabile, un atto d'ossequio alle forze supreme che ci feriscono e c'ingiungono di guarire. Il dolore vi è composto in non so quale erta freddezza pindarica che veste la desolazione di una superbia disperata ed esalta la rassegnazione con un impercettibile accento di sfida.

Il sogno errante di Guido da Verona.

Il *libro del mio sogno errante* non so se possa piacere al pubblico quanto i romanzi di Guido da Verona, ma dovrebbe attrarre i critici, ai quali per la prima volta quest'autore viene in soccorso, interrompendo per un po' l'impersonale narrazione ed invitando quasi l'estraneo in casa sua. V'è anche in questo libro il racconto, ed anzi predomina, ma inframmezzato di scorci introspettivi, di allusioni autobiografiche, di opinioni e sentenze, di scorribande liriche. Fra i molti oggetti che lo mobiliano e lo abbellano o ingombrano v'è anche uno specchio davanti al quale Guido da Verona passa e ripassa, dando agio anche al visitatore di vedere com'è fatto il padron di casa.

Vedere: ché capire è un'altra cosa, e più difficile. Non è detto, per esempio, che passare davanti allo specchio e soffermarsi a contemplare la propria immagine sia sempre segno di saziata vanità. Molti pensano a se stessi per inconsolata scontentezza di sé e si rimirano per provocarsi alla smorfia. Guido da Verona è di questi, e soffre, con sorpresa di chi lo credeva un profluo e tranquillo romanzatore grassoccio, di autocritica fino all'esasperazione morbida e

ad un congelato cinismo che fa un po' arrossire il lettore per lui. Perciò, e per altri motivi ancora, nulla è più facile che deriderlo e canzonarlo, ma nulla anche è meno concludente e generoso: come chi credesse di far giudizio di qualcuno rinfacciandogli le sue umili confessioni di nevrastenico. Verona dice di sé:

> .... più che tutto amo innamoratamente
> ciò che mi porta lontano: la strada.
> Poichè il mio cuore me odia terribilmente,
> né può aver pace s'io non m'allontano.

Terribilmente è troppo, e il frastuòno oratorio dei tre primi versi vieta ai meno sensibili di udire il canto verace che è nel quarto; ma nessuno dubiterà della sincerità perfin sguaiatamente crudele di un rigo che si legge in *Ritratto d'autore*:

> antipatico a me stesso in modo superlativo.

Nessuno dubiterà, perché questo rodimento, questa mancanza di solidità interiore, questa scarsa fiducia è evidente e minacciosa anche in pagine di altro stile, laddove l'autore si gloria di montare i purisangue e di spandere a piene mani bellezza e musica nel mondo e fa la voce grossa coi critici e si dà l'aria di difendere *Mimi Bluette* con dannunziana insolenza o con flaubertiana superbia. Si sente uno stacco fra l'alterigia vocale e una mal dissimulata trepidazione degli occhi, in attesa del consenso estorto. Dietro quella pomposa apparenza di apologia alcibiadea v'è molta modestia da buon figliuolo; e tutte quelle reboanti invettive ai critici finiscono per dileguare nell'aria ovattata del triste verso: *antipatico a me stesso in modo superlativo*, col quale, senza pensarci, Guido

da Verona ha conseguito la più efficace *captatio benevolentiae* di tutto il libro.

Perché poi antipatico a se stesso? perché costretto a fuggire la sua ombra, pur senza mai sfuggire al tedio?: tanto che il nuovo libro è come un giro del mondo, illustrato da novelle e poesie (dell'oceano e del deserto, provinciali e parigine, marocchine e cinesi, indiane e russe, in verso e in prosa, in italiano e in francese) che per la facile simpatia comunicativa fra viaggiatori di lungo corso prendono talvolta andature kiplinghiane, sebbene Kipling sia dovunque a casa sua e Guido da Verona non sia a casa in nessun posto. Pare come se avesse avuto la sua culla in un grande albergo, e, per quanto facciate, non riuscite ormai ad immaginarlo che discorra o scriva in un dialetto o che dipinga uno di quegli angoli terrestri, pieni di un odore d'orto chiuso, precisati in una fissità da stella polare, come la Sicilia di Verga o la Turenna di Balzac. I grandi *express*, i transatlantici, i *boulevards*, i teatri sono i luoghi ov'egli dà appuntamento al destino; e la lingua che scrive, malgrado le sporadiche temerità avveniristiche cui quando vuole può indulgere col suo svelto ingegno verbale, è una lucida e fluida *koinè* italiana, alla quale, se gli capita, sostituisce volentieri e bravamente il francese perché ha gli spigoli più esatti ed è più universale e generico.

Di solito la critica sentenzia invece che a Guido da Verona piace il francese per ambizione mercantile e per *snob*. Ma la critica ha la bisogna facile con questo autore, e le basta fare appello a norme così pacifiche e sicure che fa meraviglia non sia ancora venuto un Orazio a codificarle. Prima di tutto si guarda alle molte

migliaia che di ogni suo volume spaccia il da Verona, e se ne deducono senza equivoco la viltà e l'abbiezione dell'arte sua: criterio incredibilmente radicato in tante menti e dovuto alla tradizione di un paese povero che per secoli non fu capace di pagare le spese della bellezza ed ebbe un popolo senza letteratura, anzi senza alfabeto, ed una letteratura senza popolo, fatta pei confratelli. V'è molta, anche se inconsapevole, invidia per lo scrittore *che vende;* ma almeno gli inconsapevoli ammetteranno riflettendo che, se le qualità d'un libro non si misurano proporzionalmente al numero delle migliaia tirate, anche il criterio della proporzione inversa non si può prendere sul serio. E si spingono fino alla pudicizia, arricciando il naso davanti a quel tanfo di pornografia: mentre non molti fra i poeti narrativi e i novellatori italiani possono passare per morigerati in paragone di Guido da Verona, la cui arte è, sovente, più nuda che libertina e rappresenta l'amore con tendenza a una malinconia estetizzata, senza veli, ma spesso senza collegiale malizia. Poi non mancano attiche severità verso il gusto transappenninico, molto curiose in una letteratura che non è più al bel trecento e in un paese che, unificato politicamente da mezzo secolo, già da parecchi secoli starebbe fresco se l'arte vi fosse privilegio dell'Attica (Firenze con la sua colonia romana) e vi fosse negato diritto di cittadinanza a Dori e a Beoti. Il Verga, di cui per molto tempo gli ateniesi si sbrigarono sentenziando che *scrive male*, fu poi sul declinare degli anni, forse anche grazie alla scarsa fortuna commerciale, amnistiato; ma in genere sarà forza riconoscere, presto o tardi,

la vanità di questi stantii primati e l'evidenza che, se non tutte le terre d'Italia ispirano dallo scarno e castigato paesaggio un gusto così sobrio e sottile, ve ne sono altre che prevalgono per fertilità e sapore e che nell'arte di rappresentare uomini e passioni la Terrasanta della nostra letteratura deve, da un po' di tempo, venire a scuola dai filistei. E finalmente v'è un altro grosso guaio per Guido da Verona. Egli compone, scrive romanzi, porta a termine ciò che ha cominciato, insomma fa qualche cosa. E questo non è di moda secondo una certa dottrina per cui la raffinatezza si manifesta nella sterilità e nulla merita indulgenza se non il lirismo che non giunge alla lirica, la drammaticità che non si consuma nel dramma, la pittoricità che s'arresta ai paradigmi della tavolozza, e un certo trascendentale solfeggio soffiato nelle trombe del giudizio universale.

Tutto ciò non è detto per alzare di colpo Guido da Verona ai fastigi dell'assoluto, ma per indicare che il problema della sua arte è superiore ai metodi della «stroncatura». Finché si sarà detto che i suoi libri si vendono troppo, che sono scritti in esperanto, che trattano materia libertina con sdolcinate ferità melodrammatiche (le quali a un apologeta di poco scrupolo potrebbero ricordar perfino il petrarchismo di Byron e di Lamartine), non si sarà detto nulla di concreto e di specifico, e continuerà indefinitamente, con poco sugo, questo bizzarro duello fra Guido da Verona e la critica, in cui gli avversari si sbracciano su due pedane parallele trafiggendo da parte a parte un fantasma. La critica, a ogni libro che Guido pubblica, lo ammazza, con così poco costrutto che deve rico-

minciare a svenarlo l'anno dopo. E perché versare quel sangue se non è di cavaliere? quando mai la critica aveva stroncato i libri di Carolina Invernizio? D'altro canto Guido da Verona confessa pubblicamente (grave segno) di essere abbonato all'*Eco della Stampa*, e, dopo aver menato gran botte da orbo contro la critica, conclude la giostra ripassando un'ultima volta davanti allo specchio ed autocomplimentandosi in quella guisa poco lusinghiera: *antipatico a me stesso in modo superlativo.*

O perché si bistratta da sè, posto che la critica ha tutti i torti? La verità è che ciascuno dei contendenti ha un suo rimorso. L'autore sa benissimo di non avere raggiunto l'arte che vorrebbe, d'esserne ancora molto lontano; e la critica sa benissimo d'aver che fare con uno che ha coscienza dell'arte e che senza vilipendio del vero non può trattarsi come un rivendugliolo di carta straccia. Le parve così da principio, e la critica recalcitra per puntiglio al dovere di ricredersi e si vendica con le facezie. Uno che non facesse professione di critica dovrebbe proporre un armistizio: l'autore rinunci all'*Eco della Stampa* e continui a lavorare e la critica si rassegni a parlarne sul serio.

*

Allora si vedrebbe come sia difficile essere giusti con Guido da Verona, tanto strettamente avviluppato è il bello col brutto nell'opera sua. Almeno nei romanzi v'è una certa media raggiunta con la continuità del racconto, ma il *libro del mio sogno errante* ha dislivelli scoscesi. In

certe pagine ho trovato una nitidezza laccata, una esatta bravura di rappresentazione come forse mai nei romanzi. Non m'importa che i piccoli poemi giapponesi siano scritti in francese quando leggo

les hirondelles me font penser
aux cheveux des midinettes,
les jours de vent,

ovvero:

la nuit passée
dans tes tresses noires
j'ai enseveli
ma vieille jeunesse.

Né m'importa che sia licenziosa la *donna del XX secolo*, che sia inconcludente *l'albero dei 4 miracoli* e paia frivola *la storia del mio funerale*, che sappia di Heine o di de Vigny *il tango della malinconia* e che risenta del vecchio Tolstoi *la storia d'una che passò:* tanta è la compattezza di quelle masse narrative e lo snodarsi muscoloso del dialogo e, laddove il critico prevenuto non vede che futilità o cinismo a fior di pelle, l'amarezza ebra della spuma, simile a quella che gorgoglia nel calice di *Mimi Bluette*.

Se tutto il libro fosse così, potrebbe tutt'al più rimanere nell'animo del lettore un vago sospetto per le troppo varie origini delle reminiscenze (kiplinghiane, russe, francesi) di cui questa stoffa lirico-narrativa è intessuta. Non è tutto così. Ed enumerare gli espedienti e le abilità che mancano interamente di ciò che chiamavano atticismo sarebbe proprio, questa volta, portar nottole ad Atene. Non si tratta dei dettagli espressivi e, diremmo quasi, grammaticali, nei quali anzi il da Verona ha

progredito fino a raggiungere sovente le più svelte e maestrevoli leggiadrie («Il Tempo gli sfuggiva dal cervello come una grande bianca farfalla che leggermente volasse via» — La città apparve all'orizzonte «lontanissima, sottile, come un ago da calza nell'incendio della notte tropicale» — un'ombra fascia la tua gola «come un tetro collare di velluto» — «Egli mi venne vicino e guardandomi come si guardano le donne, con gli occhi fermi....»). Il malessere è più sostanziale, e si rivela soprattutto nella sovrapposizione della «poesia» alla realtà. Troppo spesso Guido da Verona dice: scrivere «con poesia», leggere «con poesia», e non rifugge dal dedicare il libro «ai nomadi, che malati sono di lontananza, di musica e d'esilio». Dotato dagli dei d'una reale capacità di rappresentazione (si ricordi il bar della Grande Rouquine in *Mimi Bluette*) e, per giunta, d'un'autentica sensibilità lirica, pare che delle sue rappresentazioni voglia chiedere scusa impiallacciandole d'un sentimentalismo che non arriva alla tragedia, e che del suo lirismo voglia farsi perdonare ammaestrandolo a certo ghigno freddo che non effettua l'ironia. A volte, dopo aver messo su ammirabilmente l'impalcatura di un racconto, ammazza il protagonista e il racconto con un suicidio fuor di posto o con un mal di cuore appiccicaticcio, così, senza nessuna ragione al mondo, tanto per avere un alibi coi critici che vorrebbero farlo passare per un Paul de Kock (non ricordo più nemmeno se si scrive così: anch'egli è fra gli autori che la critica non ha mai sentito il bisogno di stroncare). A questo modo ha sciupato *Una Rosa* e *Dirce l'infedele*, ed anche *Mimi Bluette* che non doveva arri-

vare fino a quella perfezione di suicidio e fa sentire un po' di nostalgia per le piccole vagabonde di Colette Willy.

Quando si comincia a leggere uno dei suoi migliori racconti si è sempre trepidanti per la sorte dei protagonisti. Si spera che l'autore li salvi, che non tagli il nodo gordiano con una scure da giustiziere, troppo pesante per i nastri da biancheria di cui è fatto il nodo, troppo rutilante per quelle atmosfere di sfumature.

Insomma si ha l'impressione ch'egli sia snervato dalla critica e dall'autocritica e che, scrivendo, abbia ormai un certo terror panico da esame. Buon segno di coscienziosità dolorosa, da artista vero; ma pericolo di dispersione. Il *libro del mio sogno errante* ci dà un poeta-narratore a mezz'aria, un destino estetico in sospeso. È come (per esagerare) se Guido da Verona fosse entrato dieci anni fa nella chiesa dell'arte *en touriste*, col berretto in capo, i *knickerbockers* e la sigaretta in bocca e chiacchierando a voce alta; ma poi, tra i richiami dei sagrestani e gli intimi avvertimenti del suo proprio cuore, si fosse accorto della santità del luogo, e scopertosi il capo e messosi in ginocchio avesse cominciato ad adorare, rimbrottandosi da sé villanamente tutte le volte che venivano a turbarlo le distrazioni di una immaginazione volubile e sviata. Ha ancora del neofita, dell'apprendista: ma con qualità di natura e di volere da fare invidia a tanti devoti e baccalaurei. In questo libro pare che stia a guardare, indeciso sulla soglia, dubitoso ancora della direzione. Può essere che un giorno egli trovi nella sua amarezza sentimentale gli argini per quella troppo torrenziale vena narrativa e in certe sue

solide virtù di rappresentatore, che ama onestamente la cosa per la cosa, il freno a un sentimentalismo decadente talvolta nel bolso?; che cessi, nei prossimi libri, la duplicità fra il boccaccevole che vede le cose come stanno e il sopraggiunto romantico che chiosando le offusca? Vi sono pagine in questo volume che, s'egli se le rilegge, gli dovrebbero indicare la strada. Se approfondisce certe esplorazioni autobiografiche qui accennate, giustificherà in pari tempo la gioia di vedere e la malinconia di sapere, finora discordi, unificherà se stesso trovando nella sua esperienza l'ubi *consistam*, la patria che cercava invano andando intorno per il mondo, e farà un romanzo che, con sua propria delizia, gli recherà forse men laute percentuali e gli placherà la critica.

Senonché la critica è perfin peggiore quando dà consigli che quando dà o vuol dare le busse. Lasciamolo dunque fare, purché li lasci dire.

Le mie letture.

I.

Opere e frammenti: *Sciogli la treccia....* di G. da Verona. – L'Antologia *Poeti d'oggi,* di Papini e Pancrazi. – *L'Isola dell'Amore,* di M. Moretti. – *L'Uragano,* di G. Rocca.

Aprile 1920.

Ho letto alcuni romanzi: confessione da non farsi senza un rimasuglio di rossore. Perché, a voler guadagnare l'indulgenza di certe confraternite, ci si dovrebbe astenere così dallo scrivere come dal leggere romanzi, essendo poco men ladro di chi ruba quello che tiene il sacco. La stessa malevolenza che prima si esercitò contro il poema epico si trasferì poi tutta contro il romanzo suo figlio primogenito. Ma non contro il romanzo solamente. Contro la novella e il dramma e il libro e in genere contro ogni cosa che avesse un principio, un mezzo e un fine, un significato e una struttura. Ci fu tempo che per poco non polverizzavano la Venere di Milo per passarla allo staccio e conferirle la voluta impalpabilità degna di tali raffinati intenditori.

Come si spiega questo decadimento del gusto? Non c'è bisogno di spiegarlo. È un aspetto

sincrono e concomitante di tante altre decadenze. Ma ora che questa voga è illanguidita e si spenge e quasi tutte le suddette confraternite si vanno sciogliendo, restando a ricordarle qualche solitario asceta casalingo come dopo la chiusura dei monasteri rimasero le monache di casa, se ne può discorrere con la benevolenza a cui deve ispirarsi un anticipo di commemorazione.

Carducci non aveva scritto che liriche e saggi; D'Annunzio fece di tutto, ma appariva ovviamente che i suoi romanzi e i suoi drammi risultavano da espansioni del suo lirismo quasi slargantesi di passaggio in conche più ampie; Fogazzaro non seppe convincere i letterati cispadani; e Verga rimase, per altre ragioni, inaccessibile. Poi venne Pascoli e scrisse: «Sì, la poesia è rara. Proprio rara la poesia pura. Ma c'è la poesia *applicata*. La poesia *applicata* è dei grandi poemi, dei grandi drammi, dei grandi romanzi. Ora, molto ci corre che questi siano tutta poesia. Imaginate che siano un gran mare, ognuno. Nel mare sono le perle; ma quante? Ben poche; però in quale più, in quale meno. Occorre anche dire che in essi poemi, drammi, romanzi, la poesia pura di rado si trova pura». E allora, pensarono i letterati, o perché non ci mettiamo a fare poesia pura e basta? Poi sopraggiunse Croce, e, paragonando anch'egli la poesia al bel fanciulletto che sta sul gradino infimo della scala spirituale, disse che «un gran poema potrebbe contrarsi tutto in un'esclamazione di gioia, di dolore, di ammirazione, di rimpianto». E allora, pensarono, perché non mettersi a fare esclamazioni, a pronunciare parole dapprincipio in libertà provvi-

soria e dopo, via via che si siano abituate all'aria, libere addirittura?

Non voglio ascrivere a quei due maestri, come altra volta si fece per Voltaire e Rousseau, la colpa di quello che successe dopo, tanto più che l'essenziale era già successo prima. Ma è disperante (o incoraggiante per la filosofia scettica di Giuseppe Rensi) constatare come ogni epoca si foggi le dottrine che convengono ai suoi propri fatti compiuti. È noto che cosa pensasse della bellezza volpina la volpe cui era capitato di lasciare la coda in una tagliuola: le parevano brutte le consorelle complete. Se a cavallo dei secoli XIX e XX avessimo avuto in Italia un Manzoni o un Tolstoi, avremmo anche avuto una dottrina dell'opera d'arte intesa come circolo chiuso, come architettura, come rappresentazione costruttiva d'umanità. Invece fiorì soprattutto una lirica grandiosamente sbadata di sensazioni naturali; e accanto a questa l'*ars poetica* dell'innocenza interiettiva che metteva l'arte all'infimo gradino della scala spirituale e l'idoleggiava nell'immagine del bel fanciullo e la riassumeva in un *ah!* o in un *toh!*

Così venne su il culto del frammento fatto apposta, dei torsi a serie, dei ruderi preventivi.

> Meglio assiso che in piè, meglio che assiso
> sdraiato, e meglio che sdraiato morto.

O traducendo: meglio che il libro la pagina, meglio che la pagina la notazione in margine, e meglio che la notazione la carta bianca sacra a Mallarmé. Tanto più che quanto meno si fa tanto meno si falla. Dapprima fu considerata come arte inferiore il dramma, poi il romanzo, la novella e tutto il resto, salvo il delicato

sgorbio leggero e evanescente come la piuma della vitalba. Naturalmente non condannavano un dramma o un romanzo, dicendo che lo condannavano perché era dramma e romanzo. Ma restava sottinteso. Ne sa qualche cosa, facciamo un nome, Pirandello.

Io però ho promesso benevolenza, e voglio mantenere. Anche questa perversione aveva il suo buono, ed era la difesa, anche se maligna e ringhiosa e da cane d'ortolano, dell'arte come responsabilità e rito contro gl'intrugli mercantili. Purché fosse salvaguardata la verginità delle Muse, non esitavano neanche a conciare malamente se stessi.

Catullo (*le latin brave l'honnêteté*) ha raccontato il gesto del giovine Attis, autolesionista per fanatismo religioso:

Devolsit ilei acuto sibi pondera silice.

Ma a buon conto concludeva:

Procul a mea tuus sit furor omnis, era, domo;
Alios age incitatos, alios age rabidos.

E così sia di noi:

Da questa polveraglia d'oziosi logogrifi
poetici il poeta tenga monde le mani....

Ho detto queste cose per farmi passare quel po' di rossore che m'era venuto confessando a bruciapelo d'avere letto alcuni romanzi.

Non è affatto una novità questa che sto per dire, sebbene a dirla così senza circospezione spiaccia come un paradosso. Ragazzi — di brune e grigie chiome — mettetevi in testa che nell'arte come in tutte le altre cose la forza conta un po' più dello sforzo.

Ho anche letto Guido da Verona: *Sciogli la treccia....* Stavo per scrivere, non volendo essere da meno degli altri stroncatori, *ho letto perfino.* Ma poi mi sono ricordato che da Verona è uno dei quarantasei poeti convalidati nell'antologia di Papini e Pancrazi, e mi son fatto coraggio.

[Quest'antologia (*Poeti d'oggi* — 1900-1920 — ed. Vallecchi) merita una vasta parentesi alla maniera di Péguy che faceva furore sette anni fa. Io auguro al libro che è molto piacevole a scorrersi un grande successo: anche perché i raccoglitori, esaurita l'edizione, lo rifacciano da capo a fondo. Nell'*Avvertenza* sono esposti alcuni criterî: buoni e men buoni. È men buono il criterio di permettere che gli scrittori invitati scelgano da sé i passi migliori. A questo modo nelle esposizioni si fa soltanto coi maestri; e qui di quarantasei poeti ce n'è circa quaranta valorosi apprendisti. Se Papini e Pancrazi, persone di buon gusto, avessero scelto loro i pezzi non ce n'avrebbero messo certuni che solo citarli sarebbe un'indelicatezza verso i singoli autori. È anche poco buono il criterio di mettere dentro scritti e scrittori che gli antologisti non ammirano, anzi hanno in antipatia. Se un autore m'è antipatico, vale a dire che lo giudico brutto. E antologia viene da fiore, non da gramigna.

[Continua. È di qua dal bene e dal male il criterio di accettare soltanto poeti che abbiano avuto la «prima fioritura» nel secolo XX. È ot-

timo il criterio dell'imparzialità, purché non inteso a quel modo che dicevamo sopra. Ma non bastava annunziare l'una e l'altra di queste leggi. Bisognava rispettarle. Fin da principio fa specie vedere quale prevalenza ci abbiano gli scrittori (poeti in versi e in prosa) di Toscana e luoghi finitimi: ché, se fosse davvero così, la letteratura italiana del secolo XX sarebbe quasi più circoscritta entro una regione di quella trecentesca. Poi si considera non senza timidezza la maggioranza da Conclave di cui vi dispongono gli adepti alla scuola fiorentina e sue *dépendances*. Strano a dirsi, uno solo vi manca, e non era davvero il meno degno. Ammesso, come si deve ammettere, il concetto molto largo (a maniche di *kimono*) che gli antologisti fanno corrispondere alla parola *poesia*, ci sono pagine di Prezzolini incomparabilmente più poetiche di tante mai altre ficcate là dentro.

[Ancora. Caduta in Italia la monarchia letteraria, vennero su alcune oligarchie che s'industriarono a mettere un po' d'ordine in quel caos. Dapprima si provarono a disciplinare l'Italia con le riviste. Ma ora le riviste sono tante e così pregevoli che si oscurano l'una con l'altra. Ora è il tempo delle antologie. Passeranno anche queste. Il proposito della imparzialità è commendevole, e sulla buona fede dei raccoglitori avrebbe torto marcio chi volesse insinuare dubbi. Ma l'arte d'essere imparziali non è tanto facile da praticare. E quando s'è vissuto per molti anni dentro un gruppo non è agevole orientarsi al primo uscirne fuori. Per esempio, è lecito fare un'antologia di poeti italiani d'oggi lasciando fuori De Bosis e Giulio Orsini? Sì che è lecito; tanto è vero che l'hanno fatta.

[Diranno che né De Bosis né Giulio Orsini ebbero la prima fioritura in questi due decenni. Non sono novecentisti; sono ottocentisti. Passi per De Bosis. Ma Giulio Orsini, anche se Domenico Gnoli aveva pubblicato volumi qualche decennio innanzi, è tutto novecento. Ma poi Annie Vivanti e Grazia Deledda, Panzini e Lucini e Ada Negri ebbero la «prima fioritura» nel secolo XX? Eppure ce li hanno messi. Chi sa perché. Grazia Deledda sì e Zùccoli no; Panzini sì e Pirandello no; Lipparini sì e Beltramelli no. Hanno escluso i due Novaro e Pastonchi; Benelli e Chiesa; Michelstädter e Bontempelli; Bertacchi e Romagnoli. Chi sa perché. Tu, lettore, supponi che li abbiano respinti, questi e tutti gli altri, perché l'ultimo dei quarantasei è più poeta del primo degli esclusi. Tu immagini che in Italia ci siano quarantasei poeti più poeti di Benelli (per citarne proprio uno verso cui non sono sospetto d'idolatria). Quarantasei poeti più poeti di Novaro (quello del *Fabbro armonioso*). Io non ti dico nulla, perché non voglio offendere neanche il quarantesimosesto. Ti dico soltanto: va e compra e giudica da te. Il libro è piacevole e ben stampato, e fornito di curiose note biografiche e bibliografiche. Fra l'altro, se accetti il mio consiglio, contribuirai a far presto esaurire la tiratura; sicché Papini e Pancrazi possano provvedere a un'edizione *interamente rifatta*.

[Papini poi, ch'è un uomo di strabocchevole ingegno, sceglierà meglio fra le cose sue. Ne ha di molto belle in ogni suo libro. Le cose che ha messe nell'antologia sono più che rispettabili, ma Papini ne ha di migliori. Io, per esempio, se gli fossi stato vicino gli avrei sconsigliato di

includere la *mela renetta*. Non è una cosa da nulla, ma ha l'inconveniente di ricordare da lontano la *Versilia* di D'Annunzio. La quale è pure una poesia novecentista. Ora, mettere insieme un'antologia del 1900-1920 senza darsi pensiero di D'Annunzio *(Laudi)* e di Pascoli *(Castelvecchio*, *Conviviali*, *Paulo Ucello)* non è impresa da pigliarsi a gabbo. Bisogna farli dimenticare. Altrimenti si ha l'aria di quelli che girano il palazzo mentre i signori sono in villeggiatura.]

La parentesi è chiusa.

Insomma Guido da Verona ce l'hanno messo. Perché no? A Guido da Verona nuoce soprattutto lo scrivere romanzi e lo smerciarne molti esemplari (questo secondo difetto, difetto per eccesso, è quello che precipuamente scandalizza certuni). Se da Verona scrivesse soltanto pagine, frammenti, riflessi, lembi di paesaggio, e se tirasse questa roba con discrezione, sarebbe un immortale come tutti gli altri.

Prendiamo la *Treccia*, e caviamone fuori la lotta dei galli, una partenza, un arrivo, una svolta di strada, una lampada ad arco poco prima dell'alba, il tirocinio di Maddalena col diacono Ralph (il sole sul braccio) e l'altro tirocinio con l'istitutrice (la candela nel vento). Non c'è nulla da ridire: almeno dal punto di vista degli esteti frammentisti. Per loro dovrebbero essere perle. E infatti nei loro libriccini a *block-notes* non mancano pagine che potrebbero inserirsi pari pari nella *Treccia*.

A proposito di perle, un grande poeta raccontò una volta la parabola della perla intransigente che andò dal gioielliere implorando: per l'amore di Dio, non mi bucare, altrimenti sono

fritta. Ma il gioielliere le rispose: se non ti buco, come faccio a mettere insieme la collana? È il solito contrasto fra la poesia pura e la poesia applicata.

Per certi critici il torto di da Verona è che vuol fare collane (e le smercia). Sono perle bucate; dunque sono false. Io credo invece che anche da Verona prenda l'arte sul serio e che non lavori senza coscienza. Se c'è una cosa che gl'italiani hanno presa sempre sul serio, questa è l'arte. I progressi ch'egli ha fatti nella maniera di scrivere non li deve certo al desiderio di piacere alle cameriere. Ha una sintassi senza pieghevolezza, ripetuta secondo il tran tran del modello fisso dannunziano; e una ritmica che troppo spesso è ballabile; ma la scelta della parola può essere gustosa e sagace. È paesista, è buon rappresentatore di certe figure d'accompagnamento (lord Pepe). Ed ha malinconie non ancora corrotte dalla posa.

Il guaio è che il libro è proprio fatto a pezzi e che la collana è sfilata. Non credo che la *Treccia* abbia avuto un grandissimo successo. A molti è sembrata noiosa. Su questo argomento io non ho opinione. Il divertimento e la noia non sono infallibili misure artistiche. Ma nemmeno la tiratura. Altrimenti quanti grandissimi scrittori avremmo in Italia se la grandezza dello scrittore fosse inversamente proporzionale al numero delle copie vendute! Piuttosto io spero che lo scarso successo faccia bene all'autore.

Non spetta a noi critici, che non siamo medici d'incurabili, decretare che il suo caso sia disperato. Egli dovrebbe — e non è la prima volta che le persone meno malevole glielo dicono — esplorare se stesso e vedere se non gli riesca

di trovare un *ubi consistam.* È possibile ch'egli sia fatalmente esule da ogni patria interiore? e che non gli resti da celebrare se non la strada, l'albergo, il vagone-letto e la cortigiana? Nessuna fissità è più disgraziata, artisticamente, del vagabondaggio cronico; nessuna abitudine è tanto monotona quanto l'indisciplina. Lo sradicamento, la rinunzia ad ogni precisione di sentimento e di volontà può essere l'inizio di un libro narrativo, può esserne la catastrofe. Ma che cos'è un romanzo, in cui per tre o quattrocento pagine tutti i personaggi si provano ad acchiappare bolle di sapone e l'autore li sta a guardare battendo di tanto in tanto le mani e dicendo senza né ironia né disperazione: bravi! questa sì che è la vita!

Poi, come s'è potuto figurare Guido da Verona che fosse materia interessante d'arte la storia di una verginità che, ipotecata da lunghissimo tempo in tutti i pensabili modi, va finalmente a ingrossare il patrimonio erotico dell'ultimo creditore? Quando, si noti bene, questa conquista non è collegata a nessun problema spirituale, e non è amore e non è colpa, ma si riduce ad una pura e semplice conclusione fisica? Se la storia fisiologica e patologica di una verginità fosse materia d'arte, Krafft-Ebing e gli altri descrittori di degenerazioni sarebbero rivali di Dostoievski e di Flaubert. E avremmo anche, accanto ai romanzi della lascivia, i romanzi dell'appetito, della sete, della febbre, della stanchezza e di tutti gli altri piaceri e dispiaceri del corpo. Ma il campo dell'arte è l'anima e non la carne; e l'artista, anche se sensuale, presente il limite fin dove può spingersi con una sensualità donde traluca an-

cora l'amore, e oltrepassato il quale decadrebbe verso la materialità del referto medico.

Manzoni non ne voleva addirittura sapere, e aveva, ripetiamo tutti, motivi più religiosi che estetici. Vien fatto di pensare che, se non era così scrupoloso, poteva fare alcune belle pagine per descrivere la voglia che don Rodrigo ebbe di Lucia. E che c'era da descrivere? Don Rodrigo desiderava Lucia su per giù allo stesso modo in cui ogni maschio può aver desiderio di una femmina, quando l'amore non c'è.

Nemmeno a me piace quel miscuglio di cose religiose e profane nella *Treccia* e quella degradazione di immagini sacre a stimolanti di concupiscenza. Da Verona si può giustificare fino a un certo punto ricordando che queste goffaggini non l'ha inventate lui. Ma ne abbiamo avuto di anticristianesimo estetico e di forbite bestemmie alla Vergine, da più di un secolo in qua. Sarebbe tempo di smettere, senza tuttavia che, per mutare, a quel dilettantismo satanico sottentri, come da qualche segno parrebbe, un baciapilismo non meno dilettantesco.

Qualcuno fra i più fervorosi giustizieri di da Verona gli ha rinfacciato il sangue ebraico, quasi esalando un sospiro di nostalgia verso le memorie dei ghetti. Antisemitismo letterario?

E poi accusano di cattivo gusto Guido da Verona.

*

Cosa di esatto buon gusto, nel disegno e nel sentimento, è l'*Isola dell'Amore* di Marino Moretti, ispirata, si direbbe, da un'occulta volontà polemica contro la letteratura licenziosa e contro

quella a forti tinte ed anche contro quell'altra, svenevole e crepuscolare, che qui è tutta quanta assorbita e superata con un sorriso ove è tenerezza insieme all'ironia.

Non vi sono cortigiane ma vecchie zitelle nel paesaggio immaginario ove Moretti finge un ricovero per derelitte dell'amore e, non lungi di lì, un *Grand Hôtel des Sigisbées* ove baritoni sfiatati, poeti mancati e vagabondi approdati (si pensa a una «quiescenza» dei protagonisti di più brillanti romanzi) tirano una buona paga e godono un'ottima pensione per dare a quelle poverette l'illusione di un tardivo amore. Chi paga è la santa memoria di una vecchia signorina americana che non volle morire senza concedersi questo capriccio. C'è perfino un Cupido con le ali di cartone. Ma c'è anche un amore sul serio, resistente alle intemperie dell'età e alle cautele del regolamento. E c'è un suicidio: non finto.

Messer Marino, dove avete trovato queste corbellerie? È un'arte interamente disinteressata, non sociale, non etica, non programmatica in alcun senso. È decorazione, è tappezzeria, è, se volete, caricatura dei romanzi amorosi e melliflui della Francia d'altri tempi, o anche di Gozzano e di Palazzeschi e del *Poema Paradisiaco* e di Moretti stesso. Ma caricatura temperata e, direi, smussata da un sentimentalismo che sorride e irride per non vergognarsi di sè, con un equilibrio pericolante fra lacrime e riso ch'è una vera delizia. Sono corbellerie, ma di genere superiore; e quel cicaleccio lascia echi dolenti degni d'un violino antico.

Se punto per punto la trama del romanzo fosse così raffinata com'è il disegno, Moretti

avrebbe scritto un grande piccolo libro. Invece ci sono pagine scritte *currenti calamo* e approssimazioni verbali un po' distratte e un certo gusto, non sempre sorvegliato, di affastellare e tirar via. Perciò tutto l'insieme ricorda un soave padiglione rococò, disegnato dal più abile architetto, ma eseguito con stucchi un po' friabili e illuminato da vetri ove la luce è intercettata da qualche bolla.

Ma anche così com'è è tanto grazioso a guardarsi e a rievocarsi. Ci si ride molto e ci si soffre un poco. Suscita inquietudine come un labirinto e fa pensare che vi sia chi sa quale patimento vero dietro quella burla. Moretti non era mai stato poeta così nei suoi versi. È una tappa elegiaca con un canto non spiegato: un libro non dimenticabile da chi l'ha letto, interamente desiderabile per chi non lo conosca ancora.

*

Proprio l'opposto è il romanzo di Gino Rocca, l'*Uragano*, che ha già avuto molta fortuna tra il pubblico. Questo è così connesso alla vita dell'autore ed all'agitazione dei tempi da serbarne vibrazioni giornalistiche. Tutto è in moto, e la superficie navigante del libro è scossa come una plancia di torpediniera.

È il romanzo del combattente. Rocca vi narra in prima persona un pezzo di anteguerra e un pezzo di convalescenza; ed in mezzo, guardata con orrore coraggioso, vi balena la guerra. L'ispirazione è il leale rancore del giovane che s'è buttato nell'uragano credendolo purificatore, redentore, giusto, e poi si trova con la carne

straziata e il cuore vuoto, abbandonato dagli amici e tradito dalle donne e offeso dall'indifferenza, costretto a rifugiarsi in una solitudine superba per non inzaccherarsi fino agli occhi. Questa è ancora polemica più che arte, e lo stile n'è degno: vampante e reboante dalla prima fino all'ultima pagina, così ch'è più spontanea l'ammirazione per la robustezza dell'autore di quella che può suscitare il suo senso di disciplina. Se la vita fosse così com'egli la rappresenta, dovrebbe correggerla per sottoporla a un'armonia artistica. Certe simmetriche denunzie d'infedeltà donnesche (Nora — Luciana — Marcella — l'amante di Dumbo — la vedova dell'attendente) sono così ingenue da valere per false anche se sono copiate dal vero. Uno sgarbo di cameriere attira fulmini sull'intera classe dei lavoratori della mensa. Un molesto compagno d'ospedale, ch'era siciliano, mette in cattiva luce tutta l'isola. Rocca, durante tutto il libro, fabbrica un idolo, che si chiama Nora. Poi lo spezza d'improvviso. La conclusione del romanzo è una *tabula rasa*. I personaggi, perseguitati dalla tenace antipatia dell'autore o rinnegati quando proprio il lettore stava per affezionarsi, si sfasciano tutti, salvo chi racconta. E ne resta l'impressione d'una irrealtà oratoria.

Rocca non aveva ancora trent'anni, e l'*Uragano* è il suo primo romanzo. I difetti che ho compendiati non sono veniali, ma non esauriscono il libro. È vero che i personaggi li disfà, ma prima di disfarli li fa, con una bravura che a volte pare perfin troppo scaltrita. E li muove a diecine senza imbrogliare i fili. E ha un'arte di trapassi che non conosce imbarazzi, e un pollice forte che sa modellare e sbrigarsi. Certe

sensazioni sono dette con un'eloquenza che non esclude affatto la sincerità, certi paesaggi morali e naturali sono dipinti con un'impressionismo che non ignora il profondo. Le masse narrative sono distribuite con un senso del peso che si direbbe maturo. Nella sua prosa c'è troppa roba, di troppo varia qualità e provenienza; ma meglio il troppo che il troppo poco, e meglio il torrente che il deserto. Ha tempo di castigarsi. E ne ha voglia. Severissimo col prossimo, non è indulgente con se stesso. Vi sono nel libro alcune spavalde confessioni autocritiche, che non si citano per non essere indiscreti. Se si riferiscono a Gino Rocca e non al suo pseudonimo Guido Colvago, egli sa già dove pecca. D'altronde, alla chiusa del romanzo, dice d'averlo scritto per irrobustirsi e prepararsi alla strada. Se si domina, farà strada.

II.

"Ate la vecchia". – Dario Niccodemi e la sua *Morte in maschera*. – Pensieri di Alessandro Manzoni. – A Milano e a Roma. – *Albinea*, di Distaso. – Le *Cronache Teatrali*, di Marco Praga. – *Fiorella*, di Michele Saponaro. – *La fine dell'Umanesimo*, di G. Toffanin.

Maggio 1920.

Povera critica, vecchia e zoppa come Ate, «Ate la zoppa, Ate la vecchia», condannata a inseguire l'arte peccatrice. Ma raggiungerla non può.

Come farò io a gareggiare con Dario Niccodemi? Egli scopre, e il mio ufficio, poco appetibile in questo furor di verità, consiste nel coprire. Egli svela, ed io, come uno di quei pit-

torastri timorati ch'ebbero la commissione di dissimulare i nudi michelangioleschi, dovrei velare le folgoranti realtà ch'egli squaderna.

Una consuetudine ragionevole vieta al critico di discorrere di un romanzo senza dirne in alcune parole il tema. Un'altra consuetudine egualmente ragionevole gl'inibisce di ripetere le audacie dell'arte che a lui sarebbero addebitate come inverecondie. Amor che è nudo in Grecia, nudo in Roma e nudo nella letteratura italiana d'armistizio il critico deve vestirlo d'un velo candidissimo. Ma se il soggetto di un certo libro è proprio il nudo, come farò a mostrarlo e ad occultarlo in pari tempo? Il romanziere chiama pane il pane e vino il vino. Io dirò biscotto e nettare. Ho fatto così l'altra volta con la *Treccia* di Guido da Verona. Ma *La Morte in maschera* di Niccodemi (Milano, Vitagliano) è un libro più difficile. Pei critici. Se le cose continuano così, dovremo alleggerirci anche noi.

Proviamo. Dora d'oro — la chiamano così perché è uno splendore — è venuta su in una famiglia e in una società che le hanno liquidato, prima ancora ch'ella fosse adolescente, tutti i problemi interiori. Non crede né in Dio né nel diavolo, né nella legge né nella verità, né nell'amor di madre né nell'amor di sposa. Non crede nemmeno nell'intelligenza e nei suoi diletti; non studia, non impara; alla governante inglese che il primo giorno non sapeva una sillaba d'italiano dà il benservito dopo un anno, soddisfatta di averle insegnato l'italiano e senza averne imparato una sillaba d'inglese.

*

Dora d'oro non sarebbe andata oltre la pag. 7, se le avessero messo in mano *Alessandro Manzoni, Pensieri di letteratura e filosofia tratti dalle sue prose a cura di Luigi Perazzi con una nota di Arnaldo Cervesato* (R. Carabba, editore, Lanciano, nella *Cultura dell' anima* diretta da G. Papini). A pag. 7 Cervesato cita Manzoni:

«Donato racconta, nella *Vita di Virgilio*, che «questi, interrogato da Mecenate, quale cosa non «generi sazietà, rispose che tutte le cose, o «per la qualità o per la somiglianza fra di «loro, possono riuscire stucchevoli, meno.... »

Meno che? meno le sensazioni tattili?

«.... meno l' intendere, *praeter intelligere*. È «sentenza da filosofo, ma è anche da un poeta «come Virgilio; e certo non erano i grammatici, che potessero affibbiargliela».

Il libretto è bellissimo, e mi capita sul tavolino proprio oggi 22 maggio, anniversario della morte di don Alessandro. Ho letto che alcuni devoti sono andati in pellegrinaggio a Brusuglio, la villa memorabile pochi mesi fa visitata, come giustamente suol dirsi, dai ladri. Ladri e devoti ci vanno. Ma gli scrittori italiani se ne tengono alla larga. E certo quella non è roba per Dora, quantunque sia di nobile famiglia milanese anch'essa.

E non crede nemmeno nell'intelligenza.

*

In che crede dunque? Non le resta da credere se non in ciò che credono tutti, salvo quei bei tomi dei filosofi fichtiani. Crede nelle cose che si vedono con gli occhi e si toccano con mano, e prima di tutto nella sua stupefacente bellezza.

Rimane dunque un corpo con quel tanto d'anima che occorre per non farlo materialmente putrefare, un bel cadavere in cui si prolunga una vita vegetativa carica di raffinati veleni. Questa è, fin dalle prime pagine, la premessa del romanzo. Esso s'annunzia, decisivamente e da robusta mano circoscritto, come uno studio di nudo. Il nudo è virtualmente acefalo come una statua mozza. La testa che vi sta su può avere un valore plastico ma non ha un valore spirituale; è un'appendice, non è un motore.

Non sono riuscito a immaginarmi in alcun modo la faccia di Dora. Quella che Ventura ha dipinta sulla copertina è ed è sempre stata (anche prima dell'attimo terrificante ivi abbozzato) la maschera straziata e stirata di un'isterica. Non è, non è mai stata la quietudine raggiante di una semidivinità tizianesca. La respingo dalla mia fantasia, ma cerco invano.

In genere so perfettamente com'è fatta l'eroina d'un grande racconto, tanto meglio quanto meno, com'è proprio dell'arte poetica, il poeta la descrive. Per esempio, Anna Karenina sotto la nuvolosa chioma nera. Dora la conosco tutta, dai piedi puerili sull'orlo del bagno alla capigliatura fiammante che sembra vivere per conto

suo come una bestia d'oro. Ma la faccia no. E non è Dario Niccodemi che mi dia noia con troppi particolari. Egli è stato saviamente discreto. Appena ha accennato alla vastità degli occhi e alla bocca forse un po' larga, quanta ci vuole per accogliere quell'innumere riso di bianchi denti. Eppure quei pochi particolari non si sciolgono nel calore di una immagine sintetica, e si sommano crollando verso la caricatura.

Dato il nudo, trovare la faccia. È questo il problema che ha assillato Michele Saponaro, autore di *Fiorella* (Milano, Vitagliano).

*

Parecchi hanno pensato all'assurdità, quasi all'incredibilità dell'andatura umana, eretta. Il nostro centro di gravità, come d'ogni altro animale, dovrebb'essere nel torso, eppure portiamo la testa alta verso il firmamento.

Dora d'oro non la vedo bene quando incede *(incessu patuit dea?)*. Sebbene così vuotata la testa le deve pesare. È se stessa quando giace supina.

La sua fede è una sola: il suo nudo. Ella lo sente come una rupe fulgida nelle cui viscere dev'essere una sorgente di gioia. Chi la farà sgorgare? come? Questo è l'unico quesito di Dora. Questo è il tema del libro.

Dora cerca il nudo gemello.

*

Si capisce che, avendo bruciato tutti i vascelli, se questa ricerca non le riesce Dora è

perduta. Le hanno ammazzato l'anima. Non ha trincee di seconda linea.

Forse il nudo gemello era un certo giovanissimo duchino che ha incontrato a Viareggio e con cui si è fidanzata. Ma poi sopravviene un maturo *homme à femmes*, con vent'anni più di lei che ne ha diciassette, e la distrae raccontandole l'apologo della rosa. Il duchino è un ragazzo, e i ragazzi non sanno cogliere la rosa. Si pungono, s'insanguinano, la sciupano. Per cogliere una rosa e aspirarne il profumo fino all'estasi ci vuole la mano sperimentata e avvezza.

Così Dora sposa «quell'uomo»

Dora non ha volto, ed ha appena un colorato nome di battesimo. Gli altri non hanno nome. Si chiamano «quell'uomo» o «il barone», «il duca», «il principe», il «duchino», il «padre», la «madre», la «cameriera». Non hanno avuto tempo di andare a battesimo. Sono tutti Innominati.

*

«Quell'uomo» non ha ancora quarant'anni, ed è ancora quell'uomo. Coglie la rosa. Ma la rosa nelle sue mani non dà profumo.

Qui comincia la tragedia di Dora. Ella non ha trovato il nudo gemello, e lo cerca. Il rancore per la frode patita la convelle tutta fino a prostrarla in malattie minacciose di morte. Guarita, cade preda di un falso principe, fosco avventuriere e sfruttatore di femmine, attraverso alla cui elettrica energia la natura le mantiene la promessa che fece al suo stupendo corpo adolescente. La rosa è passata di mano, e dà tutto il suo odore.

Ella è beata. Il marito, pur di non staccarsi da quella visione d'impossibile gioia, sopporta abbiettamente fino a morirne.

È moribondo l'ultima notte di carnevale, quand'ella ancora lucente del ballo, carica di perle e fiorente di sublime impudicizia, accorre, attraverso Milano nevosa ove non riesce a trovare un *brum*, alla casa del «principe». Il «principe» abitava verso Sant'Ambrogio. Là, fuori di mano.

*

Sant'Ambrogio! Par di sognare. C'è stato dunque un certo Ambrogio a Milano, secoli fa, ed ha poetato e cantato? E poi c'è stato un gentil Parini? E il Porta? E il Manzoni?

Quanto al Porta, che aveva casa non lungi da quella di Niccodemi, sento sussurrare che non c'è da tirarlo in ballo. Sapeva anche lui dire pane al pane e vino al vino; tanto è vero che la magistratura ha sequestrato, or non è guari, un volumetto di rare poesie portiane edite dal Bietti.

Il che dimostra che, sia o non sia la letteratura del nudo un pericolo estetico e sociale, un pericolo anche maggiore sarebbe se lo Stato, che già vende cattivi posti in ferrovia e peggiori sigarette, s'impicciasse anche delle cose dell'arte con qualche moralizzatrice *lex Heinze*, della quale tutti ricordano i benefici effetti in Germania, patria della letteratura istruttiva.

E c'è un altro di pericoli: la reazione cattolica dei letterati. Se ne preavvertono i sintomi. Temo che nel '921 avremo tanti romanzi sacri quanti quest'anno n'abbiamo di profani. E quella sì sarebbe un'indecenza.

*

Il «principe» abita dietro Sant' Ambrogio. Dora vi giunge prima dell'alba, dopo aver girato per ogni verso Milano nevosa, ch'ella non conosceva se non in vettura, simile a un labirinto accecante. Ed ecco la finestra illuminata.

Ma ecco anche un colosso mascherato che le sbarra la strada. È un ubriaco di domenica grassa. Si toglie la maschera, ghermisce la donna. Ella si dibatte. Cercata da quell'orrida bocca nella bocca, gli addenta sanguinosamente un labbro. Egli, per farle lasciar presa, l'agguanta al collo e senz'avvedersene la strozza.

Così finisce in un bacio atroce la cercatrice del perfetto bacio.

Questa è la *Morte in maschera.*

*

Ebbene, che c'è da dire?

Un lettore intelligente m'ha detto: somiglia a Guido da Verona.

Prima di tutto questa somiglianza c'è e non c'è. Lo spunto fisiologico è veroniano, ma la protagonista di da Verona è quasi regolarmente una sentimentale avariata. Qui l'anima e il cuore sono defunti prima della prima pagina. Un nudo assoluto come questo di Niccodemi non credo che altri l'abbia dato.

Le maniere poi sono diversissime. La narrazione di da Verona è tutta curve e languori, e la sua prosa vuol essere musicale fino alla cantilena. Questo qui è un romanzo tutto d'un

fiato, dritto come un a fondo, e potrebbe anch'essere stato scritto in quindici giorni. È già pronto pel cinema. La scrittura è violenta, a larghi rozzi tocchi, senza atmosfere e mezze tinte.

— Appunto — dice un secondo lettore che potrebbe magari essere quello stesso — questa prosa è un orrore. C'è perfino, parecchie volte, un *le* invece di un *gli*.

Passo oltre a questa quisquilia, convinto che si tratti di un recidivo error di stampa. Certo questa prosa pare tradotta da una lingua internazionale, e le sue trecento parole ci ballano dentro come trecento noci in un sacco. La sintassi è telegrafica. I tagli sono crudi. L'ordine è a filo a piombo.

Ma chi si contenta gode, e chi si contenta questa prosa la può chiamar lapidaria. Lasciamo andar gli aggettivi. Lo scenario di Parigi è superficiale sino a far sorridere, ma quello della Riviera meno. Di complicazioni spirituali da descrivere non c'erano molte. Per quello che voleva dipingere Niccodemi ha trovato i colori che facevano al caso. Quello che aveva da dire l'ha detto? la dicitura è chiara? non siamo d'accordo da cinquant'anni che il solo criterio estetico è vedere prima che cosa abbia voluto l'autore e poi se ci sia riuscito? e allora che cercate di più?

Scivolando per questa china, si può anche dire che la prosa barbara di Niccodemi è meglio di certa balbuzie toscaneggiante con cui vorrebbero riportare la letteratura italiana a balia.

*

Ma questi qui la portano a....

Lo so dove volete dire. E tuttavia non posso sottomettermi, egregi amici, alle scomuniche minori e maggiori con cui vorreste vietarmi di parlare di letteratura milanese.

Prima di tutto, un Parnaso milanese non esiste, se non quello di cui l'Apollo Musagete è Alessandro Manzoni. Se il culto di Dante fu per lunghi secoli il segno distintivo della risorgente coscienza letteraria, ora che Dante è canonizzato senza possibilità di revoca, è l'atteggiamento verso Manzoni quello che definisce un atteggiamento letterario. Nel nome di Manzoni siamo tutti milanesi. Ma siamo pochi. Si può tentar la marachella di far passare per leopardismo il dilettantismo. Perfino per leopardismo! Ma con Manzoni marachelle non ce n'è.

Quanto alla letteratura d'armistizio essa è milanese su per giù quant'è fiorentina o romana. È fiorentino da Verona perchè pubblica presso Bemporad? A Milano si stampano e si smerciano libri più che in ogni altra città d'Italia. Ma così è sempre stato. E il fenomeno industriale non ha senso letterario.

Dieci anni fa quando mi stabilii a Roma era moda svillaneggiare Roma come se fosse tutta Aragno. Papini venne apposta a Roma per tenere un fierissimo discorso *adversus romanos*. Un principe romano se ne adontò. Prezzolini poi era inconciliabile, e pareva a sentirlo che quella sciagurata città fosse la bestia dell'Apocalisse. Poi alla spicciolata si trapiantarono tutti

a Roma. Anche Prezzolini è alloggiato da papa, lavorando come sempre sul serio alla sua *Libreria della Voce*, sulla Trinità dei Monti.

Io, dalli dalli, mi ridussi modestamente a Milano. Ed ecco che, appena vi presi stanza, cominciò il *crucifige* a Milano. Si capisce che io non c'entro per nulla, e che si tratta di disgraziate coincidenze. Ma insomma sono disgrazie.

*

Distaso pugliese è un intelligente e sapido frammentista alla maniera che fino a poco fa si chiamava fiorentina. Ma appunto perché non è uno qualunque e perché ha combattuto per la completa unità d'Italia non dovrebbe stampare di queste cose (*Albinea*, Firenze, Vallecchi): «Milano mi fa lo stesso ribrezzo che provavo in Libia quando consideravo il pericolo del corpo a corpo con un beduino. Sentivo che ne sarei rimasto talmente stomacato, che avrei vomitato tanto da morire. Razza inferiore». Si vede che il robusto vin di Puglia non è ancora ben tagliato col frizzante toscano. Ovvero: «Napoli forse no, ma Bari certamente *domerà* Milano».

Sono cose innocenti. Infatti a pag. 15 leggo questa «poesia» che riproduco integralmente:

" TORNO DALLA GUERRA

" con la mia immoralità intatta. Solo che oggi ho
" tanta forza da convertirla in serenità ".

E a pag. 72: «Penso a cosa accadrebbe se un bel giorno in una città non uscissero a spasso che le donne giovani e belle e portassero sciolti, ricadenti su per le spalle, i magnifici capelli.

Al comparire della centesima donna, gli uomini sarebbero tutti briachi, folli di ebbrezza, senza nessun ritegno più — e si verificherebbe il caos».

Simpatico. Ma non è questa letteratura «milanese» in dosi omeopatiche?

❁

Letteratura milanese non esiste, e perciò non capisco che cosa pretendano quando vogliono vietarmi di parlarne.

Non è milanese la guerra europea, né milanese è l'armistizio. In guerra gli uomini oziosi e le loro donne solitarie impararono a consumar quintali di letteratura fantastica. La chiusura delle frontiere e la difficoltà d'accesso del libro francese stimolarono la «produzione» nazionale. Si aggiunga che il libro d'oggi, anche se va a sette lire come questo di Niccodemi, è a vilissimo prezzo e costa molto meno, considerata la svalutazione della lira, di quanto costasse un romanzo nell'anteguerra. I sùbiti guadagni rendono vogliosi agli acquisti; nelle case dei nuovi ricchi o semiricchi due tre librerie colme di novità tengon luogo di nobiltà e di cultura. I guai cominceranno quando le librerie in tutte le case di *parvenus* saranno zeppe.

La superproduzione avrà una crisi d'arresto. Ma qualcosa di buono rimarrà. L'abitudine alla lettura, una volta presa, non si perde; e tutti gli italiani che scrivono avranno imparato come si fa un romanzo o una novella leggibile, come si mette insieme una commedia rappresentabile. Non ci sarà che da scriverne di veramente belli e belle.

Intanto la letteratura italiana, o anima di Ruggero Bonghi, sarà divenuta finalmente popolare in Italia.

*

Certi fenomeni di arrembaggio svaniranno col sedarsi della psicosi postbellica. Ognuno durante l'armistizio pareva rammaricarsi di non avere sfondato qualche fronte e volere righermire l'occasione perduta.

Da un pezzo già i letterati italiani s'istruivano nella formazione della falange macedone. Volevano essere geni in file serrate, e guai se uno, lodando un milite, non divinizzava il plotone. Non restava che tacere di tutti.

Ma questa smania diventò travolgente nel teatro, con la «nuova scuola». Non mancava il bello e il buono; ma perchè quel procedere urlante su carri d'assalto? Il coro che non era più sulla scena s'era trasferito dietro le quinte. Marco Praga non se n'è saputo dar pace. Da questo le sue *Cronache teatrali del 1919* (Milano, Treves) che cominciano benigne, come di maestro parlante a novizi, e poi via via s'infervorano fino a un pittoresco ed eloquente sdegno. Praga è artista e *hidalgo*. L'arte a masse compatte non gli va, e tira giù certi fendenti che lo fan quasi andare ruzzoloni quando non s'accorge in tempo che l'opera d'arte contro cui dà di cozzo è vuota — troppo spesso — come l'aria.

*

Ma perchè dovrei tacere di letteratura «milanese»? Forse un mio *Index librorum prohibitorum* porterebbe al fallimento le case edi-

trici? o sono io che faccio salir le tirature a trenta e cinquantamila?

Povera critica, zoppa come Ate la zoppa! Non ci sarebbe male che dovesse diventare anche sorda e muta e cieca. Che dovesse imitare la proverbiale politica dello struzzo. Se non s'occupasse dei libri che leggono tutti, dovrebbe continuare ad occuparsi di quelli che nessuno legge né mai leggerà? È questo il motivo per cui la critica italiana non è popolare in Italia. C'è un equivoco tra la critica e il pubblico. Quella legge certi libri, questo ne legge certi altri. E vanno per vie parallele, che non s'incontrano mai.

*

Quali libri legge generalmente la critica? Eccoli definiti da un secentista, Paolo Beni: «La poesia non dev'essere né chiara né precisa: dev'essere soltanto magnifica».

E quali libri legge generalmente il pubblico d'oggi? Eccoli indicati da un altro secentista, Angelo Ingegneri: «Il successo d'un'opera, più che da ogni suo merito intrinseco, dipende dalla messa in scena e dal titolo che dev'essere simile a una superba tappezzeria».

Paiono inventate apposta, le due citazioni. Il lettore le troverà a pag. 233 e 235 d'un libro che con tutti i suoi difetti resterà capitale: *La fine dell'umanesimo* di Giuseppe Toffanin (Torino, Bocca).

*

Ma il romanzo di Niccodemi non si raccomanda soltanto per la copertina simile a superba tappezzeria. Credo anzi che Niccodemi non pre-

diliga il genere. Che ci posso far io se il pubblico lo divorerà?

C'è una certa irruenza vertiginosa e abbagliante nel raccontare, che rivela l'ammiratore di Stendhal. Diremo che il metodo rappresentativo è troppo spesso fotografico? Ma questa è una metafora, una *comparaison* che non è *raison*. E poi il finale è così poco fotografico e così tanto fantastico che non c'è niente di male se uno si ricorda, p. es., di Dorian Gray.

Diremo che è inverosimile quella disgrazia e che in fin dei conti una rosa compiacente che vuol mettere fuori il suo profumo e un giardiniere esperto che quel profumo lo vuol sentire trovano modo di aggiustarsi? Ma no; che questa proprio è la più acuta intuizione di Niccodemi, fra tante cose opache e grevi che la sua prosa rapinosa trascina. Tutto è facilmente acquisibile, e non meno del resto l'odor di rosa, se non lo si desidera troppo. Ma l'ossessione della cupidigia angosciosa essicca le fonti della vita. Appunto perchè Dora desidera troppo, non riesce. È come quando a furia di cercar nella memoria, d'intestardirsi a ricordare, si spalanca il vuoto dell'emicrania. Questo, Niccodemi lo ha inteso perfettamente.

E allora diremo che il suo mondo non è verosimile? Lasciamo andare; è verissimo, almeno in un certo dirizzone. C'è tanto marcio in Danimarca. E poi chi ripesca il criterio del verosimile, che ha tre spanne di barba?

Ovvero diremo che questo mondo è brutto e obbrobrioso? In primo luogo Niccodemi che non ha mai scritto una commedia senza una *fabula docet* d'irreprensibile moralità, ha pieno diritto di dire: io vi ho mostrato dove vanno a finire

le ragazze educate a quel modo — finiscono nel bacio sanguinario del teppista — nel mio romanzo il vizio è punito e la virtù, se ci fosse, trionferebbe — ho scritto, con anima di cittadino e mente di sociologo, un *document pour servir à l'histoire du XX siècle.*

E avrebbe a modo suo ragione.

In secondo e ultimo luogo, dove andiamo a finire se ci aggrappiamo alla critica del contenuto e sfoderiamo le misure morali?

*

Abbiamo accoppato tutte le autorità. Abbiamo ammazzato la dottrina dello stile, deridendola come retorica. Abbiamo detronizzato le regole, compresa quella della verisimiglianza. Abbiamo deriso qualunque intrusione di morale nell'arte.

Eppoi restiamo in asso quando si tratta di giudicare la *Morte in maschera.* Voi critici accademici direte ch'è brutto, ma a dimostrarlo vi voglio. Le male parole, compreso l'epiteto di milanese, né fanno né ficcano. Ragioni ci vogliono. E, se è vero che l'arte è rappresentazione espressiva di quel qualunque fantasma che l'artista abbia scelto, sfido io a dimostrare che la *Morte in maschera*, così viva e palpitante e incatenante e diretta, non sia una gran bella cosa.

Invece ci sentiamo assai più che attratti respinti. E quell'emozione ci si manifesta ambigua e perigliosa. Abbiamo l'animo del lettore di un'opera d'arte o non piuttosto quello di chi assiste a una lotta cruenta o a un processo celebre? L'anima è sospesa; ma di tenerezza o di oscura

rivolta? Questa, questa seconda è la verità. E la bravura di Niccodemi è grande come se fosse l'arte, e le somiglia ma non è. Perché l'arte ha un altro volto sulla sua nudità.

*

Chi rimetterà sul moggio la fiamma sacra dell'arte che ora è sotto il moggio?

Chi scolpirà una donna nuda, se nuda dev'essere, con un volto di dea per metterla su un piedistallo innanzi a un tempio?

Qualche libro dovrà pur venire da non nascondere alle nostre figlie. Qualcuno dovrà pur dire: *virginibus puerisque canto.*

*

E quale sarà quel volto?

Michele Saponaro lo cerca. Egli partì un giorno per la sua terra di Puglia (*Peccato*, Milano, Treves) in cerca di vita rustica, di sanità, di natura, di bionde Marie alla maniera carducci-dannunziana, e vi trovò un neo sotto un seno con un acre sentore d'incesto a mala pena rimediato all'ultimo tuffo. L'amica campagnola era sorella bastarda del protagonista.

Allora era uno scrittore ancora un po' acerbo. Ora, in *Fiorella*, è uno scrittore provetto. Rive e monti del Lago Maggiore, eccoli lì, in una prosa vellicante, aromatica, improvvisa, cui non disdegnerebbe talvolta un italiano Chateaubriand. Fiorella, la dolcissima amante, è morta da quattr'anni. Egli, il pittore, vuole dipingerla ignuda, come se fosse viva. E v'è un'angoscia di ricerca mnemonica che ti stupisce e t'ammalia. Tutto

è facile a rappresentarsi, dal collo ai brevi piedi. Ma il volto, chi gli darà il volto? Il problema è tale da far tremare i polsi a qualunque pittore: rievocare un «bel cadavere», inspirargli di nuovo la vita. E a un letterato. Perchè questo è nientemeno il problema di Lessing: la poesia ha lo stesso còmpito della pittura?

Quell'accanita necrofilia sentimentale è un assurdo. Come può ricostruire la faccia, se non sapeva nemmeno chi fosse Fiorella, di dove venisse, di che padre, di che madre? Come può darle una faccia se non sapeva l'anima? (Ed è possibile questo? esser l'amante di una fanciulla per due mesi ignorandola tutta come Elsa ignorava Lohengrin? sì che è possibile in fantasticheria, non essendo Fiorella che la creatura immaginaria del perfetto bacio.) Perciò, checché dica l'autore, Fiorella resta un nudo senza testa, una statua mutilata. Ma è l'inquietudine di quel vuoto, è l'angoscia di quella mutilazione che fa vibrare d'arte queste pagine e le impregna di un sopraffino tormento.

Pare che in questo libriccino si dia convegno tutta l'arte italiana di armistizio per cercare una pace. Per cercare una faccia. Dato il nudo trovare il volto. Dato il tempio, trovare il nume ignoto.

*

La guerra, oltre tutto, fu un carnaio di carne straziata.

Chi vorrebbe fare il moralista contro una letteratura in cui la carne cicatrizzata si prova ad agguantare la gioia?

In questa sensualità di cervello è tanta cupezza.

*

Tutte le autorità sono crollate. Bisogna istituirne dell'altre, anche nell'arte.

Toffanin, appunto, ha raccontato la storia della «catarsi» in un libro ponderoso, ma drammatico. Aristotele disse che il particolare piacere della tragedia consiste nella catarsi, cioè nella purificazione delle passioni. Quando i nostri tardi umanisti scovarono questa sentenza ci persero la testa. La gioconda, spensierata arte del Rinascimento illividì sotto quel fiato di dubbio. Da esso poi sorse la coscienza letteraria nuova. Da esso Manzoni.

> Il vento dell'arte non gonfia due volte
> le tue vele, o Rinascimento

(ammesso e non concesso che il Rinascimento fosse qualche cosa di analogo alla letteratura di armistizio).

Il tema dell'arte non è il nudo senza volto, ma il cuore con le sue passioni.

L'autonomia estetica dell'arte non si ritrova se non discendendo sino al fondo delle sue radici intricate nel comune e compatto terreno della vita spirituale.

III.

Il libro del Keynes su *Le conseguenze economiche della pace.* La verità politica e Dostoievski.

Giugno 1920.

Vorrei deferentemente sottoporre ai miei amici e colleghi questo modesto quesito: sono essi proprio sicuri che la bellezza letteraria debba esclusivamente o principalmente cercarsi nei libri letterari?

Mi ci faceva pensare John Maynard Keynes, C. B., membro del King's College di Cambridge, autore di un libro su *Le conseguenze economiche della pace*, che lessi mesi fa nel testo inglese e rivedo ora tradotto in italiano da Vincenzo Tasco con prefazione di Vincenzo Giuffrida.

Il Keynes non è noto né come *poëta* né come *orator*. Egli ci tiene a passare per un puro economista, e per tale mi risulta riverito dalla confraternita dei competenti. Il suo libro è un libro di superiore giornalismo politico, irrorato da copiose dimostrazioni scientifiche, e sostiene che le paci di Parigi sono disastrose e ineseguibili. Solo una collaborazione tra i vincitori ed i vinti potrà risanare in lungo processo di tempo l'Europa.

Non sono economista, ma concordanti considerazioni di politica e di umanità mi avevano già da tempo acquisito a quest'ultima tesi del Keynes. Quanto alla sua dimostrazione scientifica, io, che

non sono scienziato di questa scienza, la trovo famosa. Ma non tutti sono del mio parere. E non sono mancati né mancano scienziati secondo i quali la suddetta dimostrazione è rugosa come una scarpa vecchia. Se Keynes prova quattro e quattr'otto che la Germania può pagare solo tanto, i suoi avversari ribattono per filo e per segno che la stessa Germania può pagare, e dunque deve pagare, dieci volte tanto. Scappucciato l'impassibile teorico, denunziano la grinta del germanofilo.

Supponiamo pure che fra cinque secoli o un millennio si parli dell'economia politica con la stessa rispettosa curiosità con cui oggi rievochiamo l'astrologia e le altre scienze medievali. Essa fu — dirà qualcuno — la scienza mitica della borghesia liberale. Era molto interessante quando descriveva una certa serie di fenomeni (come fanno i meteorologi), ma era curiosissima quando pretendeva deviare il corso della storia (come se i meteorologi posassero a padroni del bello e del cattivo tempo). Essa fu in pari tempo la forza e la debolezza di quella classe e di quel regime. Ne fu la forza, perché le diede il fascino di una incantevole utopia, simile in qualche modo alle utopie virtuiste delle *Città del Sole*. Come queste insegnavano in che modo potessero costituirsi repubbliche perfettissime, a patto che gli uomini rinunciassero a tutti i vizi, così l'economia politica additava quale sarebbe stato il corso della storia se gli uomini, soffocata ogni altra passione e ogni diverso sentimento, avessero logicamente e matematicamente vissuto seguendo le norme del beninteso interesse. Ma d'altro canto fu la debolezza di quella classe e di quel regime, appunto perché di

tanto in tanto, anzi tutti gli anni e tutti i giorni, i fatti s'incaricavano di dimostrare che la vita e la storia sono più complicate e che, quando le passioni e i sentimenti si scatenano, non c'è scienza che li tenga. Così accadde che l'economia politica, in quanto presumeva di dirigere i fatti invece di obbedientemente elencarli, si riducesse alle funzioni di una Cassandra di carta stampata.

Per esempio — potrebbe chiosare questo futuro eresiarca — gli economisti seri erano d'accordo che la guerra europea sarebbe stata un castigo di Dio per tutti quanti. Ma gli europei la fecero lo stesso. Poi venne Keynes e alla Conferenza di Parigi dimostrò, a fil di logica e di aritmetica, che il trattato di Versailles sarebbe stato un altro castigo di Dio. Ma non gli diedero retta. E a lui non restò che scrivere un bellissimo libro affinché i posteri avessero agio di esclamare: *oh his prophetic soul!*

*

Sì, ma il libro è bellissimo. Bello per una patetica carità umana mal dissimulata dall'aridità della partita doppia, sicché le cifre se ne animano come se rappresentassero rapporti musicali; bello per una sua gotica eleganza di proporzioni, per gli slanci dialettici, per gli scorci descrittivi. Ecco insomma un superbo libro di storia infocato da una lirica convinzione che lo rende incorruttibile e non soggetto alla sorte delle affermazioni singole (allo stesso modo che Livio è quello che è anche se non ci fosse niente di esatto nella storia dei Tarquini). Ecco

un'orazione demostenica su cui non c'è niente da ridire, anche se avesse ragione l'avversario.

Io vorrei che il lettore si fermasse soprattutto sulla conclusione, così ardente di un patriottismo che forse fra qualche decennio si potrà senza sarcasmo chiamare europeo, e sui capitoli iniziali. Si veda la descrizione, così precisa ed alata, della prosperità europea prima della guerra. Si veda il quadro umano della Conferenza di Parigi. Citerò, sebbene la citazione sia un po' lunga, il ritratto di Clemenceau:

«Clemenceau era di gran lunga la figura più eminente del Consiglio dei Quattro, e aveva saputo pesare i suoi colleghi. Egli solo aveva un'idea e l'aveva considerata in tutte le sue conseguenze. La sua età, il carattere, la prontezza, l'aspetto si combinavano per dargli una obiettività ed una linea definitiva nella confusione circostante. Non potevate disprezzare Clemenceau, né egli poteva dispiacervi ma solo potevate avere un modo diverso di vedere circa la natura dell'uomo civilizzato, o nutrire, almeno, una diversa speranza.

«La figura e il portamento di Clemenceau sono familiari a tutti. Al Consiglio dei Quattro egli indossava una *redingote* di assai buon panno, pesante e nero, e alle mani, che non erano mai scoperte, dei guanti grigi scamosciati; le sue scarpe erano di grosso cuoio, molto buone ma di stile campagnuolo e talvolta curiosamente strette sul davanti da una fibbia invece che da lacci. Il suo posto.... era su una sedia quadra, ornata di broccato, nel mezzo del semicerchio, di fronte al caminetto, con Orlando alla sua sinistra, il Presidente subito dopo, vicino al fuoco, e di fronte, alla sua destra, il Primo Ministro

d'Inghilterra, dall'altro lato del caminetto. Egli non portava con sé né carte né portafoglio e non era assistito da alcun segretario particolare, sebbene parecchi ministri e funzionari francesi, a seconda della materia in discussione, fossero presenti a lui d'intorno. Il suo passo, la sua mano e la sua voce non mancavano di vigore, ma egli aveva tuttavia, e specialmente dopo l'attentato, l'aspetto di un uomo assai vecchio che conservava le sue forze per occasioni importanti. Parlava raramente, lasciando la prima esposizione del caso francese ai suoi ministri e funzionari: restava spesso ad occhi chiusi riversato all'indietro nella sua sedia, con una faccia impassibile di cartapecora, con le sue mani grigio-inguantate incrociate innanzi. Una breve frase, decisiva o cinica, una domanda, un inqualificabile subitaneo abbandono dei suoi ministri, la cui posizione non si curava di salvare, una finta ostinatezza rafforzata da poche parole dette in un piccante inglese erano generalmente sufficienti. Ma loquela e passione non mancavano quando se ne presentava il bisogno, e il rapido esplodere delle parole, spesso seguìto da un accesso di tosse profonda, produceva la sua impressione più per forza e per sorpresa che per effetto di persuasione.»

Parecchie delle vibrazioni originali sono impercettibili nella versione. Ma vi resta quel che basta. Nemmeno i grandi storici classici disegnavano meglio di così.

*

Domandavo ai critici letterari: siete proprio sicuri che la bellezza letteraria si cerchi e si

trovi esclusivamente o principalmente nelle opere letterarie? Perché se non fosse così dovreste cambiar metodo ed allargare il campo delle vostre esplorazioni.

Nelle cosiddette epoche d'oro può essere che l'indagine sia semplice e circoscritta come voi la vorreste. Ma nelle cosiddette epoche di decadenza avvengono strane confusioni.

Ricordiamo per esempio gli ultimi tempi del mondo antico. Quale travaglio per conservare il bel latino, per restaurare il bell'esametro! quante raffinatezze, quanti aromi, che strabilianti sorprese!

Pure il bello letterario di quell'epoca si trova nel greco terra terra del Nuovo Testamento e nel rozzo latino dei Padri e degli inni liturgici. Il solo *Te Deum* vale forse più di tutto Claudiano. Però i critici letterari non s'occupavano di quella roba.

Un'ipotesi non fa male a nessuno. Può essere che fra qualche secolo alcune pagine di Keynes e alcune pastorali di Mercier facciano sorridere di tanta mai letteratura professionale del secolo XX.

*

Viceversa, sono proprio persuasi gli scrittori e pensatori politici che la verità politica si debba proprio ed esclusivamente cercare nei libri di storia e di economia politica?

A proposito di Russia leggo nell'*Idiota* di Dostoievski:

«Il sentimento religioso, nella sua essenza, non può essere incrinato da nessun ragionamento, da nessun errore, da nessun delitto, da nessun ateismo; vi è qui qualche cosa che re-

sta e resterà eternamente all'infuori di tutto questo, qualche cosa che non raggiungeranno mai gli argomenti degli atei. Ma la cosa fondamentale è che in nessun luogo si nota questo meglio che nel cuore della Russia!... »

E a proposito di bolscevismo leggo nello stesso libro, una pagina innanzi:

«Quest'uomo non era un ladro, era onesto, e molto benestante per contadino. Ma quell'orologio gli piacque tanto, e ne ebbe un desiderio così furioso che non potè padroneggiarsi; prese un coltello, e non appena il suo amico gli volse le spalle dormendo, gli si appressò a passo di lupo, mirò bene, alzò gli occhi al cielo, si fece il segno della croce e mormorò devotamente questa preghiera: — Signore, perdonami per i meriti del Cristo. — Sgozzò l'amico suo con un solo colpo, come un montone, poi gli prese l'orologio».

Consiglio la meditazione di Dostoievski così a quelli che declamano contro gli orrori russi come a quelli che vorrebbero russificare, poniamo caso, Milano.

IV.

Federigo Tozzi e la piccola borghesia: *Giovani; L'Amore. Ricordi di un impiegato.* - *La vita intensa,* di Bontempelli; - *Due imperi.... mancati,* di Palazzeschi. - *Alla deriva,* di Maria Messina. - *Chéri,* di Colette.

Agosto 1920.

A volte non possiamo fare a meno di fermarci davanti alla cornice, in un androne suburbano o in un portico di villaggio, dove il modesto

fotografo popolare ha messo insieme le prove più eccellenti della sua arte. Aspettando un tram o un battello, ci mettiamo a osservare quel bersagliere che appoggia il gomito sulla spalliera di una poltrona a fiocchi, quel capostazione che pur guardando imperterrito davanti a sè non ha dimenticato il berretto a tre galloni deposto su una mensola, quella sposa che a braccetto dello sposo ha l'aria di dovere proprio oltrepassare un guado senza bagnarsi la gonna di raso, quel nonno che contemplando due floride generazioni raccolte intorno a sè pare che fra poco abbia a dare il segno di un canto corale in tutta regola. Dapprincipio facciamo così per ammazzare il tempo; poi, siccome il tram o il battello ritarda e fuori piove, c'interessiamo davvero a quella umanità raccogliticcia, e c'industriamo nel giuoco di pazienza di decifrare le anime e le storie individuali nascoste sotto i visi spietatamente ritoccati dal fotografo.

Ma prima del fotografo, quanta pena s'erano dati i modelli per riuscire nello stesso tempo somiglianti e irriconoscibili! Come sono poco disinvolti! e poco veritieri! Come posano! E quale serietà, perfino leggermente angosciosa, ha per essi questa funzione di posare davanti all'«artista»! Bisogna risalire alla prima comunione o alla leva o al fidanzamento per trovare qualche cosa di così solenne. E, se il nostro soggetto ha qualche volta testimoniato in tribunale, si ricorda di quell'ora così snervante d'attesa e di quella cerimonia così importante e dignitosa per trovare qualche cosa di simile al turbamento festivo che lo invade nell'atto di esporsi alla lente della macchina. Ma qui non

si tratta di dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Al contrario. Si vede bene che tutti hanno un segreto da nascondere, anche se non se ne rendono bene conto. Alla signorina fidanzata parrebbe di essere una donna di malaffare se le si vedesse tenerezza o ardore sul volto; il bersagliere dev'essere marziale sì, ma quanto permettono il parrucchiere che l'ha azzimato, l'artista che gli ha rimesso le mani in faccia per disporgliela in tutta luce e la sua stessa esitanza fra quelle gale di fiocchi e di cortinaggi. Soprattutto è indispensabile che il bersagliere abbia in viso soltanto marzialità e la sposa nient'altro che riservata compunzione e il nonno unicamente imparziale benevolenza. Sono ammesse esclusivamente le emozioni proverbiali, statiche, d'ordinanza, e su tutte predomina il sentimento che unifica la piccola folla accolta dentro la cornice, e che è l'imponenza dell'atto di posare non senza un residuo di stupore per le meraviglie della scienza. Lo sguardo dev'essere diritto, spalancato, inflessibile, come quello del riflettore che illumina la superficie investita ma nasconde la sorgente della luce. Infatti nell'anima del soggetto non si vede che buio pesto. Ci penserà poi l'«artista» ad arrotondare ancora un poco le pupille, dando agli sciagurati un aspetto di ossessione congelata e monomaniaca la quale contrasta assurdamente con le guance prosperose ad arco di cerchio, come queste non si possono in alcun modo conciliare col chiaroscuro sbiadito e malaticcio della carta mediocre e degli acidi male adoprati.

Eppure, la piccola borghesia, che è il soggetto di quest'arte fotografica, ama di vedersi rappresentata così e ci si riconosce con delizia.

Misteri d'una psicologia irrazionale a enne dimensioni! Tanto misteri che in generale si ammette che dietro quelle facce bolse ci sia il puro nulla, e se il passante di educazione superiore avesse tempo di dire tutto il suo pensiero direbbe che la piccola borghesia non ha anima come certi fanatici dell'alto Medio Evo dissero che non ha anima la donna.

Ma Federigo Tozzi aveva una speciale predilezione per questi soggetti, e considerando bene la sua opera si può dire ch'egli sia stato come nessun altro il rappresentatore della piccola borghesia. Si capisce che non la sottometteva a pose e a ritocchi dopo averla assestata negli abiti di festa come fa il fotografo di provincia. Ma la guardava di sfuggita, con quel suo fare sospettoso, acuto e frettoloso e pur tenace, e scopriva voragini d'anima sotto quel sorriso dozzinale e quella regolarità protocollare.

Fui e sono troppo amico del Tozzi per non avere letto queste prime tre pubblicazioni postume che seguono a *Tre Croci* con una sorveglianza molto severa sul mio giudizio. Qualche brusìo indistinto, in cui però si percepivano le umane troppo umane parole *non esageriamo*, s'era fatto sentire un paio di mesi dopo la sua morte. Ora abbiamo davanti agli occhi una raccolta di novelle, *Giovani*, pubblicata da Treves, un'altra raccolta di novelle, *L'amore*, pubblicata da Vitagliano, un piccolo romanzo, *Ricordi di un impiegato*, apparso nel numero di maggio della *Rivista letteraria* (Roma, Corso Umberto, n. 456). Rimango fermamente e coscienziosamente alla mia prima opinione, che del resto ha incontrato molti aperti consensi e nessun persuasivo contrasto. La letteratura italiana ve-

nuta su dopo la santissima trinità carduccipascolidannunziana non so quanto abbia che si accosti alla determinazione e alla potenza della prosa narrativa di Tozzi. Non solo; ma dirò ch'egli quasi solo, questo povero scrittore rusticano che aveva viaggiato così poco mondo e non sapeva discorrere che in buon toscano, ha fatto cose che, libere di concessioni alle mode e di compromissioni pubblicistiche, s'inseriscono direttamente nella letteratura europea.

*

Non è il caso di citare l'uno o l'altro racconto. I dislivelli di valore sono in generale minimi. È un'altra questione poi se questi libri possano presto o tardi divenire popolari. Spesso manca il cosiddetto intreccio, i personaggi messi là con una fissità sentimentale da bolgia sono abbandonati all'immutabile fatalità delle loro passioni, e il lettore comune se ne ritrae insoddisfatto. Appunto perciò qualche volta ci ricordiamo di Cecof, e non è facile trovare qualcosa di così diametralmente opposto alla maniera della novella trecentesca e cinquecentesca com'è il breve racconto di questo toscano che idolatrava i suoi antenati e una volta si provò perfino a drammatizzare una novella boccaccesca. La gente vuol sapere come va a finire la storia, e non sempre la storia di Tozzi va a finire, ma di solito resta lì troncata come un segmento di linea retta che suppone l'infinito. La sua ispirazione lirica è per gran parte nello sgomento innanzi alle difficoltà di cambiare il corso dei pensieri o di fermare la pendenza dei temperamenti,

Inoltre la società dei personaggi ch'egli bazzica non è la più simpatica alla folla dei lettori. Essi preferiscono la buona società, o si rassegnano occorrendo alla compagnia dei contadini dei pecorai dei pescatori, che sono almeno pittoreschi ed hanno lo sfondo della bella natura. Cercano insomma nei libri la gente che si vede o si vorrebbe vedere in città e quella che si finge d'amare durante le ferie estive. Ma la piccola borghesia! questa parente povera della classe dirigente! Cosa c'è dunque da raccontare o da descrivere nella famiglia del piccolo impiegato o del proprietarucolo in bolletta, in questo vicolo cieco ove s'ammucchiano i rifiuti del «progresso», i destini scontrosamente servili e le decadenze non confessate, ove la virtù manca di proporzioni architettoniche e il peccato è senza profumo? Poche formazioni storiche sono state così deformi e sgraziate come la piccola borghesia, e la letteratura che la sa lunga se n'è accorta di buon'ora. Per secoli interi si rise della furbizia degli schiavi, per secoli interi dell'ignoranza dei frati. La letteratura moderna quando ha voluto far ridere ha preso come testa di turco l'impiegato a cento lire il mese e il farmacista di villaggio.

Flaubert, se s'intratteneva con questa misera gente, cercava soprattutto le sue opinioni che sono indubbiamente sollazzevoli. Tozzi — che in fatto d'opinioni non è molto forte — cerca solamente i loro sentimenti, che sono cose molto serie. Non è importante stabilire se egli abbia prescelto questa società per affinità d'origine o di elezione o per un gusto che aveva — tanto più intransigente quanto meno consapevole e programmatico — di scavare i terreni

più duri ed ingrati. Anch'egli, come la critica sua contemporanea, soffriva delle pingui facilità della moda e cercava un'aderenza più casta e più scarna della parola alla cosa vissuta. Ma la sua ricerca, invece di essere costituita da una somma di opposizioni ragionate come avviene nella critica, consistette in un semplice e durevole slancio verso una nuova strada. L'adozione di una materia narrativa diversa dalle solite lo costringe all'inflessibile ascetismo stilistico di cui egli aveva bisogno; poichè non si poteva davvero raccontare la piccola borghesia in «bello stile», e nemmeno si potevano illustrare quelle difficilissime ed oscurissime anime con le formule sintattiche e le cinquecento parole consunte che si trovano in tutte le redazioni di giornali. Ci sono stati pittori che per difendersi contro il pericolo dell'accademismo e quello opposto ma non meno grave dell'impressionismo sono andati a scegliersi il modello antipatico e brutto. Tozzi è uno di questi pittori, e i risultati ch'egli ha raggiunti da solo, sacrificando con ingenuo e inconsapevole eroismo tutte le occasioni di popolarità, valgono venti anni di battaglia critica.

Egli non assume (superfluo dirlo) verso i suoi piccoloborghesi un atteggiamento di superiore beffa. Ma nemmeno si dà l'aria di una apostolica e redentrice protezione. Basterebbe questa differenza a deludere quelli che lo considerano, senza d'altronde volergli far torto, come imitatore dei russi. Dei russi egli è un affine, non un copista. I russi, oltre un ideale trascendente, hanno anche un ideale terrestre a cui paragonano la realtà perchè un giorno gli sia parificata. Tutti, qual più qual meno, sono non solo

artisti ma scrittori e profeti politici che stanno a Lenin come gli Enciclopedisti a Robespierre. [1]) Tozzi non è affatto politico e non ha altro ideale che nella trascendenza. Quando siamo entrati nelle sue rappresentazioni, ci pare che il mondo sia così e non possa essere che così e non ci sia nulla fuori del mondo come lo vede Tozzi. Questa maniera di concentrare e di escludere è perfettamente italiana ed assolutamente artistica.

Mi pare d'aver letto in un articolo critico su Tozzi appena morto che la sua prosa dà un'impressione di bianchezza. Giusto. Perché Tozzi non è un virtuoso del chiaroscuro, ma, mi si consenta di dirlo, del chiaro-e-chiaro. Dov'egli vede ambiguità o oscurità raspa e scava finchè tutto sia in piena luce. Quel bulicame di sentimenti appiattati e guardinghi in uomini che non hanno più l'univocità compatta dei primitivi e non cantano in un solo *leit-motiv* come il

[1]) Ricordavo altra volta fra i testi indispensabili all'intelligenza della Russia d'oggi l *Idiota* di Dostoievski. Aggiungo, poichè mi se ne offre l'occasione, un altro idiota, *Ivan l'Idiota* di Tolstoi (Biblioteca Amena Treves, n. 919, 1920). La letteratura russa si esercitò infaticabilmente sul mito di origine evangelica del *pauper spiritu,* e questo apologo tolstoiano contiene gli elementi essenziali dell'utopia leninista. Un lettore che volesse metter sotto lente d'ingrandimento i nuclei profetici della prosa tolstoiana potrebbe dire che Simone il guerriero è la Germania, Taràs il Panciuto è l'Intesa occidentale mentre il fratello Ivan che non vuol saperne di eserciti stanziali e di sistema monetario e non dà da mangiare se non a chi ha le mani callose è lo slavismo rivoluzionario. Esagerazioni. Ma non è esagerato dire che poche pagine di Tolstoi valgono a rendere ragione dei fatti d'oggi più di molte inchieste in comitiva. Ciononpertanto si continua a ripetere che Lenin è un esecutore di.... Marx e un mandatario di interessi ebraici. Granitica serenità dei luoghi comuni!

padron 'Ntoni di Verga e non conoscono ancora i lussi introspettivi della borghesia intellettuale gli dà certamente molto da fare. Ma come se la cava! e quale formidabile dialettico egli è dell'odio e dell'amore intesi come molecole primordiali dell'anima che s'influenzano a vicenda senza mai annullarsi! e che stile gliene viene, con contemporaneità e accostamenti che, mentre sezionano l'attimo, si manifestano con levigatezze cristalline testimoni di una diligenza in cui il pudore della probità ignora perfino se stesso!

Avevo promesso di non citare, e però non andrò sfogliando i *Ricordi di un impiegato*, ove la vita grigia di un'anima debole è detta con una musica senza acceleramenti né pause. Ma voglio ricordare la larghezza epica dei *Butteri* nel volume Treves e di *Campagna romana* nel volume Vitagliano. E, fra gli esemplari di quell'arte che può dirsi delle contemporaneità complementari, sceglierò *Un pezzo di lettera* nella seconda raccolta, *Pigionali*, *Un'amante*, *Mia madre* nella prima.

*

Tolto quell'indistinto brusìo di cui sopra, siamo stati tutti d'accordo nel rimpiangere e nell'esaltare Tozzi.

Siamo anche stati tutti d'accordo nel celebrare l'ottantesimo compleanno del Verga.

Buon segno questa concordia. Se è grande il maestro unanimemente riverito, se è nobile il compagno prediletto e rimpianto, vuol dire che la letteratura e la critica italiana stanno sulla buona strada.

Ma allora perché tante ire letterarie e soprat-

tutto tanti sdegni di critici contro critici? Fa specie vedere come ogni critico si consideri depositario unico della verità e della bellezza mentre su tutti gli argomenti che contano va così bene d'accordo coi colleghi e nemici. Vien fatto di pensare che queste ire critico-letterarie non abbiano proprio nulla da vedere né con la letteratura né con la critica.

*

Tozzi non sempre conclude l'intreccio (ma cosa c'è da concludere? su queste anime statiche il fatto nuovo s'attacca senza mutarle), e la sua reticenza irrita il lettore superficialmente curioso.

Bisogna vedere come questo tipo di lettore sia menato pel naso nel *Demone del giuoco*, la penultima delle novelle che fanno *La vita intensa, romanzo dei romanzi* di Massimo Bontempelli (Firenze, Vallecchi). La partita di *poker* è narrata con una foga crescente e tale da agitare anche il lettore che non se ne intende affatto, specie perché i quattro *partners* hanno deciso di non dare un valore esplicito alla puglia, ma di imbussolare quattro valori diversi, di estrarne uno a sorte e di tenerlo chiuso e segreto sino alla fine della partita. Solo allora vedranno quale sia il significato monetario delle differenze simboliche. Ebbene, l'autore-protagonista che ha perso «centocinquanta» ha perso pochi soldi o millecinquecento lire? E quali complicazioni verranno dall'uno o dall'altro destino? È impossibile che non ne venga fuori qualche cosa di molto serio o di estremamente faceto, se Bontempelli ci ha esposto con tanta profu-

sione di particolari tutte le vicende della partita. Invece ne viene questo di faceto: che l'autore-protagonista si rifiuta di dirci il valore della puglia, e ci lascia in asso dopo averci assetati, e conclude il racconto con una diatriba contro la malsana curiosità dei lettori.

Non è questo l'esempio più caratteristico del suo umorismo. Ci sono (specie in *Morte e trasfigurazione*) scorci grotteschi che suscitano il più franco riso. Ci sono (specie in *Mio zio non era futurista*) cose che vanno oltre il riso.

Si può ricordare Mark Twain a proposito di Bontempelli: ma per distinguere, non per identificare. L'effetto di Mark Twain è raggiunto abitualmente con una presunzione d'ingenuità da parte dell'autore, che si mette di fronte alla vita come se le tavole dei valori non esistessero ancora e tutte le cose fossero intercomunicanti. Il suo metodo consiste nell'abolizione della prospettiva. Bontempelli è il contrario di un ingenuo, e il suo stupore deriva soprattutto da un confronto fra le premesse ideologiche con cui si fece la guerra e la realtà quotidiana del dopo-guerra. Questo confronto è sottaciuto, e della guerra non si parla mai nella *Vita Intensa*. Ciò non toglie che questo libro che fa tanto ridere sia uno fra i libri più seri del dopo-guerra.

*

In certo senso è più serio di quello di Palazzeschi (*Due imperi.... mancati*, Firenze, Vallecchi) che tratta esplicitamente della guerra. Questo singolare e qualche volta potente lirico umorista parla ora molto sul serio, e parla male

della guerra. Se in queste pagine facessimo politica diremmo che è un libro postdisfattista.

L'orrore della strage può suggerire cose artisticamente molto superiori ai libri di Rolland o di Barbusse, e l'ingegno maturante del Palazzeschi si rivela con sprazzi non pallidi in parecchie pagine di questa confessione. Io non nego nemmeno che il suo pacifismo neocattolico possa essere di buona lega. Ma, accanto all'adorazione per la Vergine, ci sono troppo parole.... in libertà: donde una venatura di grottesco involontario.

Inoltre, le esperienze di guerra che l'autore racconta sono tutte di caserma, a Firenze e a Roma. Appena è se in un lontanissimo sfondo s'intravvedono compagni di camerata avviati alla lontanissima strage. Ora, nessun dubbio che la vita di caserma sia triste. Ma non è tragica. O almeno non è tragica abbastanza quando c'è anche la vita di trincea e la vita d'ospedale, l'assalto alla baionetta e la cancrena. Le cose che si dicono sulla vita di caserma si possono anche dire, esagerando un poco, sulla vita di collegio-convitto, e, esagerando un po' di più, sulla vita di albergo.

Invece Palazzeschi s'impietosisce fino allo spasimo e s'indigna fino alla ribellione, parlando di sè e dei suoi compagni di caserma: donde qualche venatura di umorismo involontario.

*

Ma c'è ancora qualcuno che crede nella guerra redentrice: Maria Messina che in questo suo

nuovo romanzo (*Alla Deriva*, Milano, Treves) fa bruciare in un fuoco di passione patriottica e bellicosa le scorie di una vita nobile e sbagliata. Il suo protagonista è anch'egli un piccolo borghese, ma dinamico, aspirante alla gloria degli studi illustri e alle consolazioni del perfetto amore. Nel travaglio economico s'accasciano i sogni e inaridisce l'amore. Le tracce della buona scuola verghiana si associano a discrete e digerite reminiscenze della maniera di Dickens. La commozione è raggiunta non senza una grazia riservata, malinconica, paesana, e il paziente riflessivo tirocinio artistico di questa scrittrice lascia intravvedere per l'avvenire cose anche più risolute, libere ormai d'ogni esitazione e languore. Una certa passeggiata in una campagna erta e spoglia è degna, a modo suo, di reggere a confronto coi paesaggi di Colette.

La quale, pubblicando *Chéri* (Paris, Arthème Fayard), continua a lavorare sul suo tema prediletto che è anche un tema prediletto della letteratura francese, quello della cortigiana amorosa, inquadrando il limpido e triste tramonto di questa sua bella e davvero honesta e perfino onesta Léa in rappresentazioni di vita cittadina e di vita campagnola così esatte e smaltate che pochi scrittori francesi sono capaci di tanto nitore.

La mano femminile si riconosce in quella meticolosità di ricamatrice che non permette a nessuna parola di restare senza rilievo. Com'è moderna nell'equivocità del sentire! com'è antica nel gusto decorativo! In pieno '920 essa espone con delizia l'arte di fare all'amore e quella di passeggiare all'aperto e i modi più squisiti di moderare il riso e di trattenere le

lacrime. Respira e ci fa respirare un'aria che sa di violino e che sembra conservata in un perfetto padiglione rococò, ove i vetri al crepuscolo sono leggeri come grandi petali di rose.

V.

L'ideale della monarchia letteraria. – Il pubblico dei 500. – La lotta intorno a Pascoli. – L'imitazione di Serra. – Francesca Morábito, e il misticismo di Pascoli. – Classicismo, calligrafia e "reazione all'ungherese". – La letteratura dei calligrafi e i suoi meriti. – *Il Boccaccino* di Riccardo Balsamo-Crivelli. – Un discorso dantesco di Croce. – Le liriche dantesche edite da Scherillo e la poeticità di Beatrice.

Settembre 1920.

Quanto più i vincoli disciplinari s'allentano e la famosa navicella sociale va alla deriva, tanto più numerose si fanno le invocazioni affinché si restauri o s'instauri un'autorità purchessia. E non mancano conservatori che vedrebbero più volentieri una rivoluzione di questa ch'essi chiamano dissoluzione, per avere finalmente un Lenin e una legge a cui tutti obbediscano; non mancano politici che contemplano con viso sorridente le odierne burrasche aspettando quella ch'essi chiamano «una bella reazione all'ungherese», con la stessa proverbiale logica con cui il buon filosofo salutava il cattivo tempo per la certezza ch'esso gli dava del reduce sole.

Anche nel mondo dell'arte e delle lettere si avverte sazietà d'anarchia e si vorrebbe qualche cosa o qualcuno che «prendesse possesso». Sono turbamenti e reazioni analoghi a quelli della società politica, e infatti è difficile essere

d'accordo con quei valenti giovani i quali mesi fa stamparono che «la coltura ha una storia, continua ed indipendente dalle altre storie, di grandezze e decadenze». È vero che due pagine innanzi essi avevano pensato e stampato cose non del tutto conciliabili con questa.

Dunque ci vuole una disciplina letteraria, e un timoniere al timone. Ma chi eleggere?

La rivista veronese *Poesia ed Arte* ha addirittura bandito un *referendum*, segno dei tempi, sulla questione: «quale tra gli scrittori italiani deve considerarsi il più rappresentativo dell'epoca presente, e perché?». Ho letto le prime risposte, nel fascicolo di agosto, e sono sconsolanti. Uno solo, dopo aver vagliato i titoli di Croce di Panzini e di Soffici, si decide a mala pena pel primo. Lipparini risponde picche. Ugo Zampieri conclude: «E sulla sconfinata landa non è, ch'io veda, nessuna voce di padrone, tra il gregge che bela».

Proprio in quel giro di tempo Antonio Baldini pubblicava un articolo di nostalgia carducciana con queste parole che meritano d'essere ristampate:

«Carte in tavola: noi crediamo forse in qualcuno dei viventi? saremmo disposti a riconoscere il primato di qualcuno? a dire a qualcuno: tu sei d'una statura più che la nostra e a te ci si può inchinare senza umiliarsi? Chi ha un *sì* per questi interrogativi si lasci guardare negli occhi».

Ho visto, fulmineamente, tutti i letterati italiani ad occhi bassi, come figlie di Maria alla comunione.

È difficile, fuori scherzo, dire una verità più vera di quella detta dal Baldini. E si potrebbe

continuare. Per esempio, si potrebbe chiedere: — c'è qualcuno tra noi che non aspiri per conto suo a quel primato? che non creda o non speri di essere proprio quel tale a cui si riconosca una statura più che la comune e a cui ci si inchini senza umiliarsi? Se c'è alzi la mano. — Qualche mano si alzerebbe; ma non molte.

Io vorrei soltanto esprimere alcuni brevi dubbi in margine. È proprio indispensabile avere un «padrone», secondo s'esprime lo Zampieri? e il despotismo, illuminato o no, è una regola nello svolgimento letterario o un'apparizione eccezionale di cui non mette conto augurare la perpetuità, soprattutto quand'è impossibile effettuarla?

A che si dovesse il potere dittatorio di Carducci non è facile stabilire con una sola formula. Certo, in gran parte, alla sua magnanimità di storico e di cittadino ed alla sua vigoria di poeta, ma non ai meriti dell'uomo e del poeta esclusivamente se anche Baldini giudica che «senza essere della famiglia dei grandi potè lo stesso per trent'anni arrogarsi qualunque diritto». Cooperarono anche cause collaterali, tra cui in prima linea la ripercussione ch'ebbero sul costume letterario l'unificazione e l'accentramento politico d'Italia. Parve necessario costituire un'analoga monarchia accentratrice in poesia e in critica. Ora quelle cause non operano più, ed anche se avessimo un poeta maggiore di Carducci non riusciremmo a fargli l'unanimità. Siamo tornati in repubblica, come quasi sempre vivemmo in Italia e fuori tra letterati. E l'autorità disciplinatrice s'ha da cercare nelle idee, non in una voce di padrone.

Mi pare, quanto alle idee, che siamo sulla

buona strada: perfino troppo levigata e piana. Questa in cui viviamo non è, checché dicano le apparenze, un'epoca di grande lotta letteraria, anzi è di patriarcale concordia, sebbene manchi il patriarca. Si metta in discussione un argomento qualunque, purché di genere superiore e tale da non toccare gli interessi e le vanità personali. Per esempio, si discorra di romantico e classico o di fren dell'arte o di rapporti fra moralità e bellezza o fra genio e regola, ovvero di Dante, o di Leopardi, o di Verga. Dove sono gli urti delle opposte scuole? dove gli eretici e i devoti e, insomma, le polemiche di cose e d'idee? Le parole possono mutare, ma i sentimenti sono corali, e le baruffe cominciano solo quando da quelle altezze si scende alle competizioni di persone e di gruppi.

A questa irascibilità dei letterati contribuisce seriamente il ricordo della monarchia carducciana. Perché molti, fuorviati dall'abitudine di quei trent'anni, pensano di non potere aver pace finché i colleghi non riconosceranno la loro dominazione, e moltissimi guardano con agitazione il compagno sospettandolo di volere da un momento all'altro farsi ungere re. Quanti Cassii e Bruti per timore di un così puerile cesarismo! e quanto tempo si perde in questa reciproca sorveglianza, che sarebbe più vantaggioso dedicare alla scrittura di belle opere! Certe volte molti critici si mettono d'accordo per elogiare un amico che ha messo fuori un bel libretto fiorito di promesse; ma è come se adornassero un capretto per il sacrificio, tanto quelle lodi sono intrecciate a caute e tortuose riserve, tanto è certo (chi abbia un po' d'esperienza di queste cose) che, se l'anno venturo lo stesso autore

farà un libretto troppo più bello, scantoneranno in silenzio o addirittura arroteranno il ferro per vendicare la manomessa eguaglianza. Altre volte si mettono insieme, tre o cinque o quindici, per fabbricare un gruppo o una rivista (quante, di mese in mese, in questi interminabili anni di armistizio!). S'imbarcano nella stessa barca. Guai allora al navigante che nell'imbarcazione pesi una libbra più degli altri! Se viene la burrasca e c'è da tirare la corta paglia, certo che la tira lui, certo che l'uomo a mare è lui. Fortuna che sono acque metaforiche, e non ci s'affoga.

Le lamentazioni sulla decadenza dei costumi sono così sempre le stesse in tutti i tempi e luoghi che non è difficile, confrontati i testi, avvedersi dell'illusione. Io non credo alla decadenza del costume letterario italiano né alla generazione guasta e corrotta. Questi peccatuzzi ci sono sempre stati, non solo nei venti anni di cui io mi ricordo, ma nei venti o venticinque secoli di cui tutti ci ricordiamo. E questo non muta nulla al fatto essenziale che in Italia si lavora molto, e quasi sempre in buona fede, e spesso bene. Però se ci decidessimo finalmente ad archiviare fra le memorie di un passato irrevocabile l'ideale della monarchia letteraria, tanto di guadagnato. Supponiamo che il *referendum* di *Poesia ed Arte* desse la maggioranza ad uno. Quell'uno sarebbe fritto, almeno per parecchi anni.

Accanto a noi vive probabilmente qualche grande scrittore. Egli non ha la fortuna di troneggiare come l'ebbe Carducci, e prima di lui (di tanto in tanto nel corso della sua vita ineguale) Goethe, o anche Victor Hugo (ma questi

la pagò cara dopo morte). Può essere, s'egli vive davvero, che si dibatta fra acri contrasti o creda a volte di soffocare nella campana pneumatica d'un complottato silenzio. L'impopolarità e la sconoscenza lo costringono financo a dubitare di se stesso. Ebbene? se così veramente fosse? C'è una superiore giustizia nella presunta ingiustizia cui soggiace quasi normalmente il grande scrittore. L'inquietudine e la diffidenza verso di sè che gli vengono dall'isolamento si trasformano in un lievito accrescitore della sua ispirazione; e, disperando di piacere ai colleghi, egli allarga idealmente nello spazio e nel tempo il pubblico dei suoi giudici e lettori. Al contrario, la cura ossessiva di ottenere il suffragio dei letterati contemporanei per essere finalmente candidato alla corona striminzisce fino alla rachitide le radici di opere che potrebbero venir su più rigogliose. Fissiamo che i buoni letterati italiani siano approssimativamente cinquecento. Ognuno di essi, scrivendo, non pensa che a 499 lettori, e se li vede tutti davanti con la loro ciera che dice poco di buono, perchè disgraziatamente li conosce di persona. Il calcolo è di Fernando Palazzi; ma io credo che la cifra sia un poco inferiore al vero.

E poi che vantaggio ne avremmo, noi minori e le belle lettere in genere, se lo scrittore rappresentativo emergesse d'un tratto con la sua voce di padrone dalla sconfinata landa? Un tedioso unanime belato del gregge imitatore echeggerebbe per un decennio; mentre oggi, in piena repubblica, sono ammesse le feconde iniziative.

*

Certo è che i diadochi di Carducci (D'Annunzio, Pascoli e Croce) non ebbero fortune placide e costanti, senza scosse, nel pubblico dei 500. E alle traversie delle loro glorie contribuirono i seguaci troppo zelanti, adoperandosi perchè ciascuno d'essi ereditasse la potestà indivisa del Maestro e irritando con ciò la suscettibilità dei letterati repubblicani. Alla rinnegazione dei letterati D'Annunzio, che ha tante risorse quante un magico individuo del Rinascimento, risponde trasferendo la sua lirica nella sua biografia e mettendosi a vivere secondo il modello da lui stesso delineato nelle *Laudi*. Croce a ogni tentativo di erosione reagisce aggiungendo un altro gran masso rettangolare di color pressapoco travertino a quel suo edificio che per la mole e la tranquillità sembra voglia emulare Aristotele Pascoli solo non risponde.

La lotta intorno a Pascoli è stata fra le cose più oscure e confuse di questi oscuri e confusi tempi. Si sente un che di caduco tanto nel processo inquisitoriale cui Croce e i suoi ripetitori hanno assoggettato il povero poeta quanto nelle difese intransigenti dei suoi sacerdoti. Non dovrebb'essere difficile riconoscere che la tendenza del Pascoli, portandolo a un analitismo psicologico di capillarità squisitamente romantica e facendogli quasi annullare il soggetto e scomporlo in sensazioni rudimentali, lo metteva in conflitto col nostro modo tradizionale d'intendere la poesia, e in genere con l'imperativo di ogni grande poesia, che è sintesi e co-

struzione. Ma d'altro canto è indubitabile che questo metodo analitico fu trattato dal Pascoli con una profondità appassionante, e che è in gran parte merito di quella iniziale esplorazione dell'anima se la letteratura italiana si disgustò delle tornite superfici retoriche e dei panorami scenografici. Non v'è esperienza ritmica, né in verso né in prosa, per cui la giovane letteratura italiana, se avesse sufficiente consapevolezza di sè, non dovrebbe riferirsi al Pascoli come a caposcuola. Si può azzardare la profezia che quest'altra generazione debba essere più generosa non solo verso Carducci «il gran Trascurato», ma anche più giusta verso la poesia di Pascoli.

Fra coloro che si sforzano di mettere al sicuro la gloria pericolante di Pascoli va citata con onore una donna, Francesca Morábito. Ella è, in buon senso, un'imitatrice di Renato Serra. Difficile imitazione! Giacché Renato Serra (di cui la *Libreria della Voce* in Roma va raccogliendo tutti gli scritti) fu, quale l'ha definito or ora Benedetto Croce nel discorso dantesco di Ravenna, «fiore di speranze». Non ebbe ancora un metodo certo, un atteggiamento quadrato che si prestasse a ripetizioni sicure, a rielaborazioni non equivoche. Se fosse vissuto sarebbe stato capace di questo e d'altro; ma, spento nel punto più critico del suo divenire, lasciò di sè tanto quanto basta perché uno che voglia seguirne la maniera e ripeterne le orme sdruccioli verso il manierato. È ovvio che l'imitatore s'attarda intorno alle apparenze più vistose e più fiacche; e perciò in Serra gli piacerà l'informazione vaga che a volte esibisce l'inesattezza, ovvero quel miscuglio, che in mani meno esperte di-

venta lezioso, di paesaggio e di critica, di sensazione e di pensiero, di candore e di maldicenza, o anche quel dire e non dire, perfin quando il pensiero era chiaro e maturo, che alla sua prosa dava il pallore d'una signorile accidia. Al suo tempo fiorirono i poeti ch'io chiamai «crepuscolari», e il nome ebbe fortuna. La prosa di Serra ha molte attinenze con quella poesia; egli è, si direbbe, il Gozzano della critica: così cosparso d'una nebbiolina azzurrastra, così dolente ed ironico, così sognato! Ed anche così irripetibile. Se qualcuno ne rifà il verso, il più divin s'invola, e c'è caso che venga fuori la caricatura.

Ma la Morábito ha del suo, e son sicuro che ce ne accorgeremo anche meglio ai prossimi libri. Questo qui l'ha voluto intitolare *Il misticismo di Giovanni Pascoli* (Collezioni «Aurea Parma», Milano, Treves, 1920). Perché? Io ho letto le molte pagine sulla «realtà interna» di Pascoli, e ho trovato molto istruttiva, quando non è addirittura illuminante, quell'indagine biografica accanto alla poesia. Poi ho letto le poche pagine sulla «poesia» di Pascoli e l'ho trovate alacri e spesso personali, ma meno soddisfacenti. Del resto anche l'autrice, arrivata a quel punto ove dovrebbe raccogliere le fila e farci stare contenti al *quia*, si dichiara malsicura di sè.

Noi volevamo sapere che cosa fosse il misticismo di Pascoli, ed eccoci invece davanti a una perigliosa e sdrucciolevole definizione del misticismo *sic et simpliciter*. Esso è «quella divina necessità per la quale un'anima di poeta giunge a dimenticare se stessa, e tutti i suoi beni e tutti i suoi tormenti, e tutti i miti e i

canti che gli uomini crearono, per offrirsi cava e vibrante a una musica nuova ed occulta». Troppo. Troppo poco. Misticismo, incalza l'autrice, «in verità è distacco, spogliamento, desiderio di assoluto». Bene; ma può essere che questa definizione non s'attagli, più o meno, a tutti i poeti, anzi a tutti gli uomini? può essere che in questo cerchio di morbide parole sia chiuso e prigioniero il segreto di Pascoli? Io però non voglio farmi bello del sol d'agosto. È proprio la Morábito che dubita delle sue parole e liquida la sua propria scoperta.

«Oh allora» — domanda (e voi sentite il modo di Serra slittare senza rumore verso il manierismo) — «oh allora è questa la parola piena di senso, la risolutiva, la vera?

«O non è troppo vuota e vaga per racchiudere il segreto di quell'unica poesia?

«E d'altra parte, spiega tutto? e tutto comprende?

«Non posso darmi una risposta, e un'insoddisfazione che non so bene dove dolga, rimane.»

Noi, che sappiamo quanto di gentilezza e di amor d'arte sia in cosiffatte trepidazioni, rispettiamo quel dolore. Ma non possiamo nascondere che da una così precisa (e per certi rispetti impareggiabile) conoscitrice di Pascoli avremmo sperato un *mot de la fin* meno angoscioso: che il libro s'aprisse, se mai, ma non si chiudesse con un enigma. Queste 250 pagine ardono di leggiadro ardore polemico. Ma la polemica s'è svolta proprio intorno all'arte di Pascoli, e proprio di questa si tratta. Era egli un grande artista? non era? Nessuno, nemmeno Pietrobono o Pistelli, ama Pascoli più che non l'ami la Morábito. Eppure a p. 245 ella scrive,

in calce ad alcuni fra i più divini versi del suo poeta:

> Splende al plenilunio l'orto; il melo
> trema appena d'un tremolìo d'argento....
> . . . . . .

«Ah che l'anima è smarrita; ed è un piacere tutto diverso da quel che dànno i classici, meno Saffo! V'è in esso alcunché di misterioso e febbrile che è come un partecipare alla creazione poetica; ma d'una poesia che non sapremmo più chiamare *arte*, perchè ha il palpito e il mistero della vita.»

Qui per mirare troppo in alto si passa il segno. È quello che accade molte volte al Pascoli stesso (ma non in questi versi, che sono perfettamente artistici). In arte non v'è nulla che sia al disopra dell'arte, e l'entusiasmo che per amor di meglio mette un poeta al disopra dell'arte, finendo col metterlo al di là o al di qua che è poi lo stesso, appare lievemente inconsiderato e tale da non convertire Benedetto Croce che in questa ed altre pagine della Morábito troverà involontariamente (e indebitamente) convalidate le sue condanne.

Credo che la Morábito possa e debba tornare al Pascoli e scrivere un libro non men caloroso ma più solido. Oggi ella manifesta giovanili e aggraziate antipatie contro certi critici, colpevoli soprattutto di «soddisfatta sicurezza di sè». Singolari, e più che repubblicani, costumi, i quali al lavoro in buona fede compiuto prima del nostro negano perfin l'onore delle armi. Ma quale cammino ha ella fatto verso la verità girando lesta sugli alti tacchi alla fine del libro per rinnegare tutta la strada fino allora

studiosamente percorsa, o dandosi — per dirla più grossa — della zappa sui piedi in omaggio alla maniera del dire e non dire e all'andazzo secondo cui è o era cosa triviale formulare un'opinione precisa? Mi pare ch'ella abbia troppo ingegno per reputare a lungo che l'ideal perfezione nella vita del pensiero consista nella «insoddisfatta malsicurezza di sè», per insistere ancora nelle dolci mode *d'antan*.

*

La signora Morábito non predilige i classici; che non le paiono abbastanza mistici, salvo Saffo. Ma oggi tutti gridano: classici! classici!. così nelle arti figurative come in poesia, e a questa nuova ventata si deve in gran parte la persecuzione che subisce la chiesa pascoliana. Anche Lipparini, nell'inchiesta di cui sopra, dice:

«Oggi in Italia non vi sono scrittori rappresentativi: o meglio, non vi è *lo* scrittore rappresentativo. C'è un caos da cui, forse, ci salveremo con una energica reazione in senso classico.

«Lo scrittore che attuerà questa reazione sarà lo scrittore rappresentativo di domani».

Non sono molto lontano da questo modo di pensare. Dacché scrivo ho cercato di dare un contenuto all'antitesi classico-romantico e di giustificare una gerarchia di valori che alzi l'arte classica su tutte le sottospecie della romantica, e a questo modo di vedere mi sono tenuto fedele, non senza condoglianze da parte di tanti che poi scopersero la via di Damasco come fosse quella dell'Atlantico, anche quando pareva vergognoso non essere almeno futurista di destra. Non mi riesce essere d'accordo con

Palazzi, Scolari, Reggio e quegli altri che, parlando della mia *Critica Romantica*, crocianamente negano il dualismo classico-romantico e lo riducono su per giù a un modo di dire, mentre lo stesso Croce, se dalla teoria passa alla critica e alla storia, introduce di bel nuovo i concetti scacciati, accompagnandoli tutt'al più con qualche riserva procedurale. Si vedano, per esempio, le ottime cose che su classico e romantico e perfino su italiano e germanico ha dette nel discorso dantesco di Ravenna. Ma su questi ritorni classici o reazioni classiche bisognerà pure intendersi.

Ci sono per lo meno due pericoli. Uno s'incarna in quelli che io chiamerei «i calligrafi». Dieci anni fa si era crepuscolari. Oggi si è calligrafi. Sono scrittori molto numerosi in ogni parte d'Italia, molto seri, molto rispettabili, tormentati dal problema della bella scrittura. Chi di noi non ha avuto alle elementari un maestro di calligrafia, incredibilmente patetico nel narrare come qualmente gli accadesse di versare una macchia d'inchiostro di China sopra un'esse iniziale in una preziosa pergamena già pronta e da consegnarsi la mattina dopo, ed egli, dato sfogo alla prima incontenibile disperazione, escogitasse di profittar della macchia dorandola e cavandone una fulgida pancia d'esse maiuscola (trovata degna invero d'Apelle)? Ma a noi suoi scolaretti mai non disse se quell'esse fosse iniziale di sire o di somaro; e forse nemmen lui si ricordava la parola, e non l'aveva letta, ma soltanto scritta lettera per lettera.

Così sono gli scrittori calligrafi, che meno esattamente potrebbero chiamarsi grammatici. La cosa da dire ha per essi un'infinitesima

importanza, ma enorme il modo di dire in sé (*die Phrase an sich*). Sembra che scrivano con pennellucci forbiti, e nello scrivere hanno atteggiamenti da ricamatrici che ci rimettono il ben della vista. La loro *Divina Commedia* o *Comédie Humaine* sarebbe un manuale di fraseologia. Da raccontare non hanno gran che, salvo la difficoltà e santità del bello scrivere e l'amarezza del faticare per la bellezza in una società di barbari. Imaginate un Flaubert che non avesse in mente né Bovary né Pécuchet ma solo lo sgomento della carta bianca, o un Baudelaire senza fantasia assillato unicamente dal timor panico del lavoro, o un Mallarmé, invece, più pubblicista. Avrete i nostri calligrafi.

I quali, va da sé, non esistono in natura, e questo non è che un carattere immaginario. Ma esiste la tendenza, da me simbolicamente esagerata: per certi rispetti ammirabile, giacché questa dura fatica mira a serbare puro da contaminazioni il sacro artigianato delle Muse e a non lasciarlo sporcare in mezzo ai brutti mestieri, e forse sarà merito in parte di questa devozione se la civiltà delle nostre lettere avrà sopravvissuto alla venale letteratura d'armistizio. Ma riconoscere tali pregi è più da eruditi che da uomini comuni: ai quali, oltre che alle vergini e ai fanciulli, il vero poeta canta. Un classicismo di questa indole si ricollega ai classici, caso mai, pei tramiti dell'abate Cesari e di Pietro Giordani, e una letteratura che né fa piangere né fa ridere ha fin dal primo nascere un'aria funebre e veneranda da vetrina di museo.

L'altro pericolo è quella che chiamavamo «la bella reazione all'ungherese», cioè che per

disgusto di tutti i romanticismi e futurismi si ricominci a copiare i classici. Ecco il *Boccaccino* di Riccardo Balsamo-Crivelli (Bari, Laterza, 1920): quattrocento pagine in ottava rima.

Quel Dadon per appunto mise l'occhio
alla finestra e lo trovò nell'orto;
disse: "Fa ch'io t'agguanti, ch'io ti crocchio
e così inzafardato al babbo porto!"
Poscia sul davanzal piegò il ginocchio,
che Giovannin divenne rosso e smorto;
ma non fu sotto, ch'e' lo colse in pieno
con una manciatella di terreno.

Ovvero:

Fra tutti Giovannin trattenea il fiato,
ed aguzzava gli occhi nel buiccio,
perchè Fiammetta non avea dallato,
e provava non so che raccapriccio;
ma quando, passo passo, terminato
fu 'l corridoio angusto ed umidiccio,
Coscia squassò il torchietto e sparse il lume
e illuminò le roccie ed il bitume.

Ammirabile! E si pensi che le pagine sono quasi quattrocento, e in ogni pagina c'è quattro ottave. Conoscenza di vocabolario, di rimario, di movenze dialogiche, di espedienti narrativi, di vesti, d'armi, di droghe, di costumi: tutto un tesoro che nessuno oggi possiede forse l'uguale. Nessuno si stupirebbe se un giorno da questo talento sbucasse fuori il genio.

Ma come ha fatto intanto a non accorgersi che questa è metrica morta, lingua morta, anima morta? che un poema così è un colossale allenamento poetico, ma non è ancora poesia, né classica né romantica? Quando s'incontra, e se n'incontrano, un'ottava con una sua veritiera vibrazione poetica ci si domanda come l'intimo canto non abbia dissuaso un'anima così sensibile dal per-

severare su una strada così disperata. È inutile voler vivere fuori dei tempi e delle passioni nostre. Il vento dell'arte non gonfia due volte le tue vele, o Rinascimento.

S'intende bene che non dico metrica morta per darla vinta a quelli secondo cui gli antichi schemi metrici non sono risuscitabili. Che contano gli schemi? Anche Pascoli faceva terzine, e lo schema era quello di Dante, ma la cellula ritmica era un'altra, e nessuno prenderebbe una terzina dell'*Aquilone* per una del *Purgatorio*. Quando si ricalca si va dritto alla parodia come nelle terzine dantesche dei settimanali umoristici. Il Balsamo-Crivelli è lontano da cosiffatti pericoli per la freschezza lirica e narrativa che in talune pagine del suo poema, nonostante l'attillatura degli antichi panni, respira; e questo appunto ci consente di sperare ch'egli in avvenire ami più pienamente la sua libertà e il vivo linguaggio dei suoi tempi.

*

Cose egregie, anche s'egli le qualifica ovvie, sulla terzina di Dante e in genere sulla poesia e sull'umanità di Dante ha dette il Croce nel discorso ravennate, stampato integralmente dal *Carlino* del 15 settembre. V'è, fra l'altro, una definizione del sentimento dantesco (« sentimento del mondo, fondato sopra una ferma fede e un sicuro giudizio, e animato da una robusta volontà ») che va benissimo per Dante quantunque vada bene per ogni poeta di stirpe classica. Sono certo che, quando si tratta di Dante, la soddisfatta sicurezza di sé non spiace nemmeno a Francesca Morábito; e sfido io! Non vale la

pena di fermarsi sui motivi di dissenso, nel discorso di Croce: tanto il ritratto è colorito con equilibrio ed è, se possiamo giudicare, somigliante al grande modello. Né spiace che il Croce ammetta qui le gerarchie di poeti e parli di poeti più o meno eccelsi, come il teorico Croce non consentirebbe. Ma egli i ceppi delle sue dottrine li sente con una superiorità da Prigioniero del Louvre.

Un solo punto vorrei segnalare: dove il Croce dice:

Non dobbiamo lasciarci sviare dalla dualità fra il Dante teologo e moralista e il Dante poeta, «che continuamente sorpassava questo primo lavoro, il quale rende perciò somiglianza di una massiccia struttura, tutta ricoperta di tenace e fiorente vegetazione; e noi dobbiamo guardare a questa verde vita di rami e foglie e fiori, e non alle pietre che vi stanno sotto».

E perché? *Comparaison n'est pas raison;* ma, caso mai, come facciamo a renderci conto della disposizione di quelle foglie e fiori senza tener conto della struttura che li sorregge? Strano è poi che dopo avere enunciato la necessità di fermarci a Dante puro poeta trascorre subito oltre, e proprio le cose più interessanti le dice a proposito di Dante uomo, rivendicato allo spirito italiano e classico fuori del germanico e romantico e considerato come esemplare della nostra nazione. I postulati di estetismo intransigente restano sul limitare del discorso, che poi arditamente li contraddice, e non mi pare abbiano altro valore se non di omaggio platonico alle dottrine dell'oratore e al romanticismo desanctisiano che, cercando in Dante sempre e soltanto la pura poesia, fece scoperte

d'incomparabile splendore su questo o quell'episodio, ma rimase interdetto davanti alla «massiccia struttura».

*

Dice con veritiera semplicità il Croce che il miglior modo di onorare Dante è leggerlo e farlo leggere. Perciò ha fatto benissimo lo Scherillo ristampando la sua bella edizione della *Vita Nuova* (Milano, Hoepli, 1920) ad aggiungervi il *Canzoniere* senza lasciarsi turbare dal pensiero che il Barbi non ne ha ancora dato «la tanto attesa edizione critica» definitiva. Chi s'aiuta, Dio e Dante l'aiutano.

Introduzione, note, comenti sono magistrali, cioè dotti insieme e popolari, come in tutte queste edizioni dello Scherillo. Nell'introduzione egli cita la pagina di De Sanctis in cui Beatrice è considerata come una creatura antiartistica per eccesso di purità; dissente e protesta:

«Quando ci si volle imporre di restringerci alla contemplazione dell'Apollo del Belvedere o della Venere medicea, noi ci ribellammo, e volgemmo lo sguardo commosso al tragico dolore di Laocoonte. Ma quella ribellione volle essere affrancamento da ogni tirannia.... E se ci si vuol costringere ad ammirare unicamente l'arte tormentosa di Michelangelo, di Shakespeare, di Victor Hugo, e a torcer lo sguardo dalle Madonne dell'Urbinate.... noi protestiamo». Dante ha creato Francesca, Pia, Cunizza, Piccarda, Nella. Ammiriamole, ma senza rovesciare dal piedistallo Beatrice. «Non chiederemo noi a Francesca, per risolverci ad ammirarla, il candore e la mitezza verginale di Beatrice o d'Ermengarda: ma non recalcitrate voi d'adorar

Beatrice e di venerare Ermengarda, pretendendo che prima diventino colpevoli!»

Verità sacrosante. La foga può parere eccessiva; ma solo a quelli che non provarono mai il tormento di muoversi davanti all'arte in genere e all'arte classica in specie, trascinando ai piedi le sonanti catene che il romanticismo liberatore e i suoi ultimi epigoni ci avevano largite.

VI.

Le conversioni al cattolicesimo. – Gallarati-Scotti e Fogazzaro. – "Resurrezioni" e resurrezioni. – Papini e la *Storia di Cristo*. – Del pregare in pubblico e della messa delle undici. – Dogma e spirito cristiano secondo Tolstoi. – Ancora Balsamo-Crivelli, Tozzi, Palazzeschi. – Un'antologia di Giuliotti. – Cattolicesimo e *Cœur simple*. – Cecchi, *Pesci rossi*, e la *bandiera dell'umiltà*.

Ottobre 1920.

Questa delle conversioni o dei ritorni al cattolicesimo è una storia lunga, e nessuno s'aspetterà ch'io ne tracci in quattro pagine un sommario, scendendo dai primi pentimenti dello *Sturm und Drang* sino alle marce per quattro lungo la via di Damasco della recente letteratura francese. In complesso si potrebbe dire che il fenomeno è di origine tedesca. Come furono tedesche l'esaltazione sistematica della ragione e la genealogia del superuomo, così fu tedesco, più che d'ogni altro popolo, il sentimento lirico della sconfitta e della rinunzia, e la riconciliazione col medievalismo fu una caratteristica, a volte drammatica a volte pittoresca, del periodo romantico.

Ma si può anche dire che nulla è avvenuto in Europa di cui l'Italia non abbia dato per prima un saggio, e la crisi del Tasso è certo un esemplare degli innumerevoli rivolgimenti di coscienze che le seguirono. Senonché, nei secoli successivi la vita intima del letterato italiano diventò, per numerose ragioni che qui non mette conto ripetere, timida, riservata, poco appariscente, e nella seconda metà del secolo scorso l'atteggiamento della nostra cultura verso il cattolicesimo fu anche intorbidato da considerazioni politiche, essendo difficile dichiararsi cattolici mentre il cattolicesimo, a torto o a ragione, sembrava antinazionale. Così la fioritura neoguelfa dell'epoca postnapoleonica e quarantottesca fu dispersa ai quattro venti, e noi crescemmo in pieno paganesimo letterario.

È vero che Carducci, dopo avere respinto il Galileo di rosse chiome, scrisse *la Chiesa di Polenta* e certe frasi che incoraggiavano interpretazioni ortodosse nel discorso di San Marino. Ma si arrestò alla soglia, ed anzi se ne ritrasse con sgomento quando gli fecero capire che stava per abiurare gli dei. È vero che Pascoli, ansiosissimo subodoratore di tutte le fedi, non rimase insensibile all'odor d'incenso, e lo stesso D'Annunzio trepidò nella *Contemplazione della Morte*. Ma insomma restavano a presentimenti subito repressi, e perfino la moda di Rimbaud, di Claudel, di Péguy che dilagò negli anni dell'immediato anteguerra procurò più adepti ai loro schemi ritmici e stilistici e magari alle lunghe parentesi quadre che alle loro convinzioni sui massimi problemi. Restava, oltre i sospiri di Graf, il caso Fogazzaro, così singolare e difficile che c'è voluto l'amplissimo volume di Tommaso

Gallarati-Scotti (*A. F.*, Milano, Baldini e Castoldi, 1920) per vederci chiaro.

Ora ci siamo. Abbiamo la conversione di Papini.

*

Sebbene a malincuore, devo fare una dichiarazione personale affinché non sorgano dubbi sulla mia disposizione d'animo verso questo fatto e gli altri analoghi che vediamo o fra poco vedremo.

Anch'io devo «aver fatto» il mio satanismo, il mio paganesimo, il mio decadentismo, come ognuno «ha fatto» la sua rosolia e il suo morbillo. Soltanto sono cose che si perdono nella notte dei tempi, ed ebbi il privilegio di guarire assai di buon'ora. Non è merito mio.

Quel che è certo è che ero appena maggiorenne, ed ero già insopportabile per la mia indisciplinata resistenza alle mode e perché non volevo saperne di insultare Gesù Cristo e di dir corna dei classici. Non ripetevo, come tanti miei coetanei di Firenze, che Michelangelo è un pittore di facchini e da facchini, e che i *Promessi Sposi* sono il capolavoro di un deficiente, non ero convinto che il vero e il falso sono le facce alterne di una stessa foglia, e non componevo in prosa o in versi giaculatorie sul genere del *Galileo di rosse chiome* o di *quella tua vergine madre vestita di cupa doglianza.*

Per curiosità mia e per volontà di un amico editore che mi sta alle costole da più di quattro anni, sto ristampando alcuni miei scritti di quegli anni (1903-1905), e verranno fuori fra poco in un volume della *Biblioteca Rara*

diretta da Achille Pellizzari. Dovunque c'è una insistenza barbogia nel chiedere in arte il costruttivo e conclusivo; dovunque una sazietà reazionaria del mito di Ulisse navigatore di tutte le Sirti e un'esigenza del limite, dell'ordine, della convinzione organizzatrice. Uno scritto che ha per titolo *Resurrezioni* (adottato poi da me quattro anni fa per tutta la raccolta) è proprio in onore della Pasqua e della Madonna, contro il paganesimo il superomismo e il gusto del sesquipedale. Due saggi di mitologia vogliono risolvere in favore di Giove e dell'autorità alcuni problemi d'interpretazione della *Prometeide* di Eschilo. Un altro contrappone (nel '905) i giudizi di qualità a quelli di quantità e respinge «le grossolane categorie del grande e del piccolo» sostituite a quelle del bene e del male. Del dilettantismo teoretico dicevo: «Se siamo capaci di opinioni, è necessario anche passar per tutte le opinioni: divenire socialisti nella piazza e aristocratici in villa, panteisti dinanzi al mare e materialisti nella bettola, pagani fra le colonne del Partenone e cattolici nel chiostro del convento. Tolleriamo il peso di tutte le credenze, perché le larve non pesano sulla barca di Caronte». Un intero scritto, il *Vascello fantasma* (primavera 1904), denunziava la vacuità della ricerca di sensazioni e d'esperimenti, e concludeva, nel troppo dolce stile di quei tempi:

«I navigatori sono pronti: tutto essi videro, tutto ormai sanno. Ora essi vogliono vivere, comunque, la loro giornata, e remare al tramonto verso la costa. Desiderio del ritorno li punge. Il vascello fantasma s'appressa alla riva. Sale un fumo tranquillo dalla casa degli avi. Il navigatore ritorna. Un letto bianco lo attende,

per dormire; due occhi buoni per amare; un altare, forse, per inginocchiarsi».

Chi si rivoltò più vivacemente contro questa prosa rinunziante fu proprio Papini che mi rispose per le rime dalle baldanzose colonne del *Leonardo*.

Ora, pochi mesi fa, mi scriveva press'a poco: In molte cose oramai i nostri modi di pensare si avvicinano. Figurati che leggo con delizia i *Promessi Sposi*. «Chi l'avrebbe detto nel 1903!»

*

Ma perché rievoco queste reminiscenze quasi di secolo scorso? *Pro domo mea?* Per darmi l'aria d'essere il Borromeo dell'Innominato Papini? No: ché prendo troppo sul serio l'idea cristiana e l'originalità di Papini, e non amo gli scherzi di cattivo genere.

Ovvero per presentare regolare istanza alla repubblica letteraria affinché mi sia decretata la palma di precursore e martire? Nemmen questo; giacché il martirio è stato dei più sopportabili e non merita rimunerazioni straordinarie, essendo consistito nella fama che per alcuni anni mi feci di uomo arretrato e in giovane età sorpassato e incapace di tenersi al corrente.

Io veramente non avevo quella lena da grande corridore, e non sapevo ogni anno mutare di vangelo e adottare il nuovo nume che spiriti ardentemente curiosi importavano alla nuova stagione dall'Olimpo di Francia. La mia fedeltà a Leopardi e a Manzoni, al contenuto organico e alla forma chiusa, aveva nei tempi delle parole in libertà e del polverio frammentista qual-

che cosa di accademico e di opprimente. Ai miei amici dicevo: Lasciatemi dove sono. Il mondo è tondo. Voi mi sorpassate con tanta rapidità che, corri corri, finirò col sentirvi ansare alle mie spalle. Così dicevo, per non troppo risalire. fin dal '15 (v. *Conciliatore*, vol. II, p. 25).

Ora quelle idee che Prezzolini con efficace improprietà chiama reazionarie sono le idee che comandano. Contenuto religioso nostro, forma classica. Questa è la legge a cui vuole ispirarsi la nuova letteratura.

[Dico la letteratura seria del dopoguerra. Non la letteratura che passerà in blocco a un futuro Tiraboschi sotto nome di letteratura d'armistizio, e sulla quale ha scritto alcune fredde parole conclusive Massimo Bontempelli in un suo colloquio di profezie letterarie col Neosofista (*Tempo*, 21 ottobre):

[«Mentre il Neosofista, nonostante la sua dichiarazione, così ottimisticamente parlava, io lo avevo subdolamente tratto verso quella vetrina di libraio cui poco innanzi egli s'era rifiutato di accostarsi. E, di sorpresa fermandomi, gli additai colà l'ampia più distesa multicolore delle «novità». L'opera più recente dei nostri narratori d'ogni specie s'offriva di là alla fame intellettuale dei contemporanei, come un prato fiorito a una greggia.

[«— E questo? — gli domandai con intenzione profondamente malvagia — e tutto questo?

[«— Questo — rispose — non c'entra. Non è niente.»]

Che importa se alcuni fra i più fervorosi assertori del contenuto moderno in forma classica, riconciliatisi col mio modo di vedere, non si riconciliano con me? Queste sono quisquilie,

pettegolezzi di cronaca. Le parole cortesi, dolci nella memoria, che stampavano sul conto mio quando erano incerti della strada, mi compensano a usura di quelle, meno cortesi, che mi stampano ora che nelle cose essenziali vanno d'accordo con me.

*

Questo lungo «caso personale» non mira insomma che a un fine: evitare malintesi circa le brevi, caute riserve che sto per esprimere intorno alle numerose conversioni in senso classico-cristiano a cui stiamo per assistere. Del classicismo e dei suoi pericoli ho parlato la volta scorsa.

Parliamo dunque di cristianesimo letterario. Dopo quello che ho detto, sarà chiaro che non mi muove antipatia verso un *esprit nouveau*, che per me è vecchio quasi quanto sono vecchio io e al quale ho tutto il diritto e tutto il dovere di essere affezionatissimo.

*

Mettiamo subito fuori causa la persona di Papini. Di Papini non vorrei parlare se non per dirne ogni bene. Quasi tutte le sue cose e le sue mosse finora, anche le più geniali, se mi movevano ad ammirazione non mi davano soddisfazione. Che c'era da dire, per esempio, della sua adesione al futurismo e del discorso di Roma o della chiusa superumana che sciupava nell'*Uomo Finito* tanta bellezza? «Stroncarlo» era ingiusto ed indegno; esaltarlo non potevo; ammonirlo era un cómpito, allora, ingrato e lievemente ridicolo. Ho preferito aspettarlo al mo-

mento in cui gli si potesse dire: sì, Papini, ecco quello che aspettavamo da te.

Può essere che questo momento sia vicino.

Le cose stanno a un di presso così. Papini lavorava da un pezzo, misteriosamente, a un libro di gran mole. Poi s'è venuto a sapere di che si tratta. Scrive una *Vita di Gesù* in cento capitoli; la finirà verso la fine del mese. La pubblicherà subito Vallecchi.

Un giornale di Roma ha annunziato che «il rumoroso scrittore toscano» è rientrato nel seno della Chiesa, che s'accosta regolarmente ai Sacramenti e che intende sottoporre le sue opere passate e future alla Congregazione dell'Indice. Allora Papini ha scritto una lettera al *Tempo* ch'io trovo ristampata nel *Carlino* dell'8 ottobre.

In quel giro di tempo un giornalista fiorentino, Ridolfo Mazzucconi, ha fatto la lunga malagevole strada fino a Bulciano ove Papini lavora, e l'ha costretto riluttante a un'intervista che è apparsa nella *Nazione* del 10.

Lettera e intervista sono interamente buone e belle. Non è vero che Papini sia un convertito. «Io non ho bisogno di fare adesione particolare alla Chiesa cattolica perché in questa Chiesa fui battezzato, e mi sono sposato, ed allevo le mie figliuole.» Ciò che c'è di vero è ch'egli è tornato «dopo le esperienze del caos» a Cristo e spera «di non separarsene più.» Se pratichi o non pratichi il culto è cosa che riguarda lui, personalmente, e nessun altro. «Ho soltanto il dovere, come cristiano, di migliorare la mia anima, che ne ha grandissimo bisogno, e di confermare colla vita quotidiana le mie crescenti certezze.» Non è vero ch'egli abbia de-

ciso di sottoporre la sua opera alla Congregazione dell'Indice. «Molti grandi cattolici hanno scritto senza sentire il bisogno di chiedere l'*imprimatur* all'autorità ecclesiastica e serbando la massima libertà di giudizio. Basti ricordare Manzoni, Tommaseo e Fogazzaro da noi e Bloy in Francia.» «Del resto, la natura stessa del mio nuovo indirizzo m'impone un riserbo e una continenza di parole e di atti che io voglio osservare.»

Egregiamente. È presumibile che il libro sia concepito e scritto in questo spirito e che dalla nuova fatica di Papini venga fuori una bellissima cosa.

*

Ma allora — dicono altri — perché tante indiscrezioni e polemiche e primizie? Come si concilia col riserbo e la continenza dall'autore voluti lo zelo dell'editore che mette in busta l'intervista della *Nazione* e la manda a tutti i letterati d'Italia (i cinquecento di Palazzi) accompagnandola con una lettera a stampa in cui fra l'altro si legge: «Il fatto veramente nuovo che si discute intorno ad un lavoro non ancora pubblicato e nemmeno ancora completamente scritto, denota come, per questa nuova opera di Papini, sia grande l'aspettativa di quanti seguono il tumultuoso manifestarsi della sua genialità»?

All'editore diremo, di passaggio, che il fatto non è punto nuovo, e che da quando il romanticismo deteriore e il byronismo insegnarono ai letterati l'arte di vivere fragorosamente in pubblico s'è discusso più dei capolavori inediti che di quelli pubblicati (anche perché la

prima categoria è più numerosa e meno sindacabile).

Ma questo non vuol dire affatto che alcuni episodi di pubblicità nei quali il Papini non ha diretta responsabilità ci autorizzino, come molti vorrebbero, a dubitare della sua fede e della sua buona fede. Per vent'anni egli ha camminato in mezzo alla letteratura italiana con scarponi chiodati. Che meraviglia che faccia un po' di strepito ed abbia il passo un po' peso anche ora che ha messo le babbucce di velluto?

Nella lettera e nella intervista ci sono accenni di accorata modestia e di mal repressa irritazione contro quelli che battono la grancassa per lui, della cui sincerità un lettore onesto difficilmente può dubitare. Tanti, ricordando le troppe metamorfosi di Papini, ricordano la favoletta del pastorello che gridava: al lupo! al lupo! Ebbene, io credo che questa volta il grido sia veritiero.

Se Papini volesse farsi *réclame*, dovrebbe davvero prender la comunione in piazza, se fosse possibile, e magari tonsurarsi. Ciò che è tipico nelle sue dichiarazioni è invece la cautela.

*

Prima di tutto quelle «crescenti certezze».

Sì: uno che d'un tratto e pubblicamente divenisse osservante dovrebbe accettare in blocco il dogma e il rito senza espedienti di simbologie cavillose. Un intellettuale, un razionalista di ieri, anzi uno che fu scettico e solipsista, sentirebbe il dovere di giustificare quest'adozione. S'imbroglierebbe nell'apologetica. Rischierebbe di sdrucciolare nel modernismo, con po-

che probabilità di far progredire la verità di un ette e con molte di provocare uno scandalo acre ed inutile.

Il testo sacro dice che *multae sunt mansiones*. C'è posto per i liberi credenti accanto agli osservanti. La Chiesa non li giustifica ufficialmente, ed ha ragione, ma non li vede di malocchio. Li preferisce certo ai modernisti. Essa è un organismo che non si modifica per rivoluzioni violente; ma l'esistenza, attorno a lei, di una zona spirituale ove vivono uomini che accettano l'idea cristiana risolvendo, ciascuno per conto suo, grado a grado, il problema dei rapporti col rito e col dogma, le giova in modi che nessuno di noi può essere così presuntuoso da precisare, e giova, in ogni caso, alla terribile società nella quale viviamo.

Chi voglia vedere in che rapporto possano stare il rito e il dogma da un lato e lo spirito religioso dall'altro, senza dominio intransigente di quelli su questo né ribellione libertaria di questo contro quelli, legga i *Tre Vecchi* nel volume di Tolstoi *Ivan l'Idiota* o i *Due Vecchi* nel volume *Il Cero* (Bibl. Amena, 918 e 919). Nonostante la biografia di Tolstoi!

*

Soprattutto essere cristiano significa sforzarsi di vivere secondo ciò che insegnano i Vangeli. Il sermone della montagna dice cose che ognuno, in questi momenti di conversioni, dovrebbe sapere a memoria su coloro che hanno bisogno di farsi vedere in pubblico quando pregano.

Tozzi era peccatore, e tutti, a cominciare da

lui stesso, lo sapevano. Era in fondo credente, e nessuno lo sapeva, salvo la moglie e alcuni intimi amici.

Ma questa sua pudica e quasi vergognosa luce interna come emerge, come splende nella catastrofe di *Tre Croci!*

*

Insomma, per riassumere alla svelta, ricordiamoci che il cristianesimo è una cosa e la messa delle undici è, spesso, un'altra.

*

E non si dica, come osa qualcuno, che Papini è «cristiano per ora».

È sopportabile l'abiura di chi, nato e cresciuto nella fede, l'abbandona, come Ardigò o Renan. Ma la retroconversione di chi, dopo aver tutto sperimentato, considerasse anche il cristianesimo come un asilo notturno da cui all'alba si parte per nuove avventure, sarebbe una stomachevole cosa.

Ricordiamoci che *semel abbas semper abbas*, e che queste cose si fanno seriamente e dignitosamente una volta tanto. Il cristianesimo è come gl'inferi di Virgilio. È facile, almeno a parole, entrarvi, ma è un affar serio uscirne. Se ne porta sempre un marchio di spretato.

Chi ha voglia di tenersi anche questa volta al corrente e di non restar troppo addietro a Papini, ci rifletta almeno quanto ci ha riflettuto lui. Non sia impaziente. Tanto, non c'è furia. Il cristianesimo c'è da quasi duemil'anni,

e non accenna a passar di moda. Non è mica il futurismo o le parole in libertà. La storia di Cristo non è *Lacerba*.

*

E non si facciano confusioni.

Il cristianesimo, il cattolicesimo sono universali, ma nessuno può credere e pregare sinceramente se non nella lingua sua. Italiani restiamo, anche (specialmente) se torniamo cattolici.

Vedo che Domenico Giuliotti ha pubblicato presso Carabba un'*Antologia di cattolici francesi*, che comincia con un *Elogio del Boia*. Ha fatto benissimo, per la nostra curiosità.

Ma non mi riesce d'essere d'accordo con chi crede che un certo genere di cattolicesimo fanatico e sterminatore, col ferro e col fuoco, dell'eresia e della colpa possa e debba essere trapiantato in Italia. Nel clima del nostro paese il domenicanismo non rigoglia.

Il cattolicesimo italiano non è antiumanesimo, è umanesimo superiore.

*

Però, siccome il cristianesimo è anche giustizia, non dobbiamo dimenticare quelli che erano cristiani anche anni fa, senza frequentare la messa delle undici. C'era appunto Giuliotti. Ci fu la *Torre* a Siena, e il *San Giorgio* a Bologna. C'erano Paolieri ed Anile.

Il caso Borsi (*Colloqui. Confessioni a Giulia*) è più complesso e meriterebbe un discorso a parte.

*

In fin dei conti questa bonaria conversazione non vuole arrivare che a un paio d'avvertimenti molto semplici, molto ovvi.

Non crediamo, noi letterati, quando ci accorgiamo del cattolicesimo, di scoprire l'America. Cristo non è una novità *à sensation*.

Mettiamoci in capo che l'adesione al cristianesimo è una cosa seria e impegnativa. Altrimenti sarebbe la più sconcia fra le tante scimmiottature tardive e provinciali con cui andiamo copicchiando in Italia ciò che si faceva cento anni fa in Germania e vent'anni fa in Francia.

Dev'essere evitato ogni menomo accenno da cui possa parere che anche questa «crisi» sia un altro ghirigoro o ghiribizzo di esteti disoccupati.

Se la crisi non degenererà verso il futile e lo svenevole sarà benefica, anche letterariamente, alla letteratura giovane. Le darà qualche cosa da dire. Giacché finora essa è sopratutto una fraseologia che cerca un argomento, una pittura che dipinge tavolozze, una lirica che canta inni alla penna ed al foglio di carta. Il contenuto di quest'arte calligrafica è l'amore dell'arte: cosa molto nobile, ma d'una malinconia narcissiana, premessa indispensabile ma non sufficiente per fare dell'arte.

Il meglio sarà, per ciò che si riferisce ai rapporti fra letteratura e cristianesimo, studiare a fondo l'esperienza del Tasso e ancor

di più quella del Manzoni, che è perfino più alta ed è anche più vicina e più assimilabile. Si capisce, senza lasciare da parte Dante che non può citarsi a pezzi e a bocconi come fa un altro neo-cattolico, il Palazzeschi, nei suoi *Due Imperi*, dimenticando che Dante è proprio fuori posto in un libro di lirismo post- e ultra-pascoliano dove il poeta è *au dessus de la mêlée*. (Sull'umorismo di Palazzeschi si veda un saggio di Pietro Pancrazi, *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, che conferma ciò che io ne dicevo negli *Studi di letterature moderne*.)

Perciò voglio finire con Mazzucconi e con Cecchi.

*

Il Mazzucconi chiude la sua intervista asserendo ragionevolmente la sincerità e la durevolezza della nuova fase papiniana.

«Chi ritorna alla fede colla bocca ancora amara di tutte le filosofie e di tutte le eresie, è raro che si lasci addentare di nuovo nell'ingranaggio della ragione, che sgretola il cuore disseccato dell'umanità.»

Che? Risaremmo all'antitesi fede-ragione? a una concezione del cristianesimo come consolazione di pie femminette e di dolci pargoli, a una reincarnazione del «fanciullino»?

No no. Rileggiamo Manzoni. Il cristianesimo in Italia è virilità contrapposta ad insolente adolescenza, ragione superiore contrapposta a falsa ragione, non è balbuzie carina messa più su della logica e della coscienza. Per questa strada (dico la seconda) si andrebbe difilati a un cattolicesimo da *Cœur Simple* di Flaubert,

compresa l'identificazione di Spirito Santo e pappagallo.

Sono sicuro che Papini sarà d'accordo.

*

Cecchi ha pubblicato un volumetto di squisite brevi prose (*Pesci Rossi*, Firenze, Vallecchi), su cui non è possibile esprimere giudizio più esatto ed equilibrato di quello che ne ha dato Fernando Palazzi nell'*Italia che scrive* di ottobre:

«In ciascuno di questi venti pezzi di prosa che formano i *Pesci rossi*, — temi angusti, limitati, aridissimi — proprio là dove voi finireste, egli comincia il suo paziente lavoro di fossore da necropoli lillipuziana, e con non so che strumenti invisibili di precisione, scava, anatomizza, sonda, rivela: minuzioso, complicato, delicato, sottile.

«Oggi però, che i suoi lunghi sforzi hanno vinto, egli riesce finalmente a precisare con l'espressione questi gradi infinitesimali, queste sfumature inesprimibili di sensazioni che sfuggono a ogni percezione. E sa dissimulare le strutture complesse e intricate di questi mondi subcoscienti sotto un'apparente limpidità, simpatica di bonomia e d'arguzia.

«L'incontentabile minatore conserva negli occhi ancora dilatati lo stupore delle cose sotterranee, traviste nei pozzi fondi fondi; ma pure la sua bocca — strano a dirsi — sorride».

Caratteristica di questo libretto è appunto la riduzione al minimo dei temi, affinché più sciolta da ogni vincolo si manifesti la disinteressata arte di scrivere. Se si ricorda che fra i

libri d'esercizi ce n'è anche uno di Bach, non c'è nulla di male a dire che i *Pesci rossi* sono un libro d'esercizi e di solfeggi.

Ma non è di questo che volevo parlare.

*

Anche Cecchi s'è occupato del ritorno a Cristo, in un articolo che ha intitolato *La bandiera dell'umiltà* (*Carlino*, 7 ottobre).

«Per conto mio» egli conclude «se verranno giorni che le dichiarazioni letterarie non basteranno più e ci vorranno i fatti, io ho bell'e pronta la bandiera sotto cui schierarmi».

Infatti, le dichiarazioni letterarie non bastano più, né sono mai bastate. La rinascita cristiana è tal cosa che non valgono a formularla né i programmi del P.P. né le restaurazioni intellettuali. Pochi giorni fa, il 22 ottobre, parlava nello stesso senso il Duca d'Aosta che non è né neoclassico né sturziano:

«Noi abbiamo una chiara visione della via da seguire: tornare alla tradizione di venti secoli or sono, al divino Nazzareno e alla sua sublime dottrina di fratellanza e d'amore.... La vita è un dovere, non un piacere. Dobbiamo ritornare ai sentimenti d'altruismo e di abnegazione».

Ma qual'è dunque la bandiera sotto cui Emilio Cecchi si schiera? Forse quella d'Emanuele Filiberto?

Essa bandiera «non è la copertina d'un libro di Chesterton. E nemmeno d'un libro di Manzoni».

E perché no? Lasciamo stare la copertina. Ma non credo vi sia disinfezione preventiva, contro ogni degenerazione snobistica e ogni scic-

cheria dilettantesca di questo neocristianesimo, migliore di quella che ci offrono l'inno per la *Pentecoste* e i capitoli XX e seguenti dei *Promessi Sposi*.

Essa bandiera «veramente parla, come dice Vico, e come s'addice alla barbarie dell'epoca, *il parlare mutolo, dipinto*, dei blasoni e delle bandiere.

«È trapunta in una tela eletta, e oserei dire eucaristica; e fregiata agli orli d'una sottile greca di fiori di campo a sobri colori. Nel mezzo, sotto una specie di monile di corallo, campeggia la grande M, e l'I H S con la croce. E intorno son disposti, ordinatamente come in un giardino, i simboli e le figure di quanto v'è di più bello in tutta la creazione. Ci sono gli alberi, e gli uccelli sugli alberi; canestre cariche di frutta e vasi di fiori. Sotto una piccola loggia rurale, separati da una colonnetta, due fidanzati, come Adamo ed Eva avanti la colpa. Un moretto in guarnellino accorre con passo di ballo, giulivo, dalle lontananze, per respirare anche lui l'aure di cotesto paradiso. Una grossa farfalla s'è posata lievissima sulla tela. Quante volte ho cercato, nelle farfalle dei campi e dei musei, i colori della mia farfalla: quel bleu tirreno, quel verde glaciale, quel nero etrusco, quel rosso di polvere millenaria, senza poterli mai ritrovare! E non manca, discretamente, il simbolo dell'economia e delle scienze. Vedete infatti le sigle dei primi numeri fino a sei, e soltanto sei. Non manca l'umanità, la poesia. Ed ecco, in squisite maiuscole le ventiquattro lettere dell'alfabeto. È questa la bandiera sotto la quale vorrei morire; quest'infantile teogonia, ricamata settant'anni fa da mia suocera, nel

cantuccio di qualche scoletta di monache, al rintocco d'un campanile rusticano.

«Ma non è soltanto la mia bandiera. È carica di segni troppo formidabili, per poter essere la bandiera d'uno solo.

«E non è la bandiera della reazione. È la bandiera del ritorno alle cose concrete, limitate e sincere: l'abbicì, nella babele delle lingue; il 6, nella babele economica; la casa e il campo, nella babele delle nazioni.

«È la bandiera della grande umiltà.

«Siamo sicuri che, prima o poi non importa, sarà ancora una volta la bandiera dell'umiltà in trionfo».

Io non resto insensibile all'elegante eloquenza di questa pagina sul vessillo della suocera, e percepisco il verace sentimento che l'ispira. Ma è ancora leziosa, con troppi residui di estetismo e di «fanciullino». E non è umile per niente.

Provi un momento, il Cecchi, ad attribuirla a un grande cattolico del secolo scorso, di or sono settant'anni, quando la sua bandiera fu ricamata. Non dico a Manzoni o a Gioberti. Poniamo, a Tommaseo. Magari a Cantù. Vedrà che effetto gli fa.

VII.

La voce di Dio, di Marino Moretti. – *Verginità*, di F. M. Martini. – *La cascina sul Po*, di Mario Borsa. – *Il cuore nascosto*, di A. S. Novaro.

Novembre 1920.

Chi aveva sentito dire che Marino Moretti si fosse «convertito» al cattolicesimo?

Egli non è un frequentatore della messa delle undici, e in tutti i suoi anni di lavoro non ha mai chiesto una recensione, né mai ha serbato rancore per un ingiusto giudizio. In una vita esemplarmente devota all'arte e all'arte soltanto ha proibito a se stesso la soglia della camera di compensazione ove la critica vaglia i titoli dei produttori, e s'è preclusa, con la possibilità di renderli, la possibilità di chiedere favori. Né la letteratura d'armistizio con la sua gelida sensualità né le sciccherie calligrafiche hanno avuto presa su lui, e i suoi libri continuano ad apparire bianchi, di vera umiltà vestuti, scritti in una prosa la cui sola ambizione è di servire alla cosa che dice. Perciò il suo cammino sulla via della fama è lento e monotono, e passerà un po' di tempo ancora prima ch'egli improvvisamente sia compensato della lunga vigilia, come accadde a Panzini.

Due anni fa Moretti lavorava porta a porta con Tòzzi, nello stesso ufficio romano. Diversi erano i due temperamenti, così che né l'uno né l'altro poteva agire sul vicino, eppure piace accostarne i nomi perché la stessa fede che agitava il robusto irregolare cuore di Tozzi tre-

mava nel più quieto petto di Moretti, e quegli scultore questi colorista adoravano con la stessa fedeltà una stessa idea di arte non oscena e non bugiarda. Di quel tempo è *La voce di Dio* che ora è pubblicata da Treves.

Non voglio raccontare e sciupare l'«intreccio» del racconto. Chiunque sia desideroso di una buona lettura dovrà leggerlo e cercarlo da sé, con ansietà sempre crescente fino allo strazio delle ultime pagine. La prima parte è larga, piana, statica, come un orizzonte di terra bassa, e molti lettori crederanno d'essersi impigliati in un romanzo di color locale. Invece a Moretti importa ben poco di descrivere il suo paesino di Romagna, e avrebbe potuto anche esimersi dalla fatica di trascrivere frasi dialettali e di tradurle scrupolosamente a piè di pagina. La sua Cristina e la sua Menga, protagoniste della *Voce di Dio*, sono romagnole, e dalla vita sociale che a grado a grado le stringe si sviluppano gli elementi della loro tragedia, individuale e universale. Da ciò la calma abbondanza di determinazioni d'ambiente, nelle prime cento o centocinquanta pagine: stipe che poi prenderanno fuoco ad un tratto, ma già belle a vedersi mentre il poeta le sceglie una ad una nella boscaglia di una vita popolana guardata con compassione e con amore.

Sempre piacque a Moretti indugiare presso la sconsolata debolezza delle donne e fissar gli occhi sulle ombre imprecisabili della loro vita interna, circondate da aloni di sensazioni. E con esse fu sempre cavaliere, sebbene veritiero, anche quando parve affettuosamente deriderle nell'*Isola dell'Amore*. Qui gli uomini (Archimede, Ciro Buda, lo zio Tugnaz) roteano in

alto, come uccelli da preda, bravamente abbozzati e lasciati lì quasi non ci fosse nient'altro da dire su cose e forme note a tutti e in fin dei conti semplici. Ma infinita è la pazienza con cui l'autore assedia l'anima di Cristina, di Menga, di Giustina, di Angiolla, di Clotilde, dell'altre innumerevoli creature d'impulso e di dolore che dopo una breve canzone scendono nell'ombra. I segreti della voluttà, del peccato, della maternità vengono per un attimo svelati, ma è senza uguale la grazia con cui l'artista, quasi timoroso della sua stessa potenza e pentitone come d'una indiscrezione, richiude il velo sulla solennità degli intravisti segreti e riconvoca intorno ad essi il silenzio. Quanti, dopo Balzac, hanno considerato le donne con più gentilezza di Marino Moretti?

Gli dirò che due pagine, due sole, del suo libro mi son meno piaciute. Una è la 273 sg. Quell'incontro di Archimede con Ciro Buda andrebbe per un romanziere non eccellente; non va per Moretti che respinge senza misericordia tutti gli inviti della tecnica cinematografica. All'azione è superfluo, all'emozione del lettore può servire, caso mai, il ritorno del canto galeotto:

Che bella notte per rubare donne,

attribuito a un passante anonimo. Ma Ciro Buda, strumento cieco del destino o della volontà di Dio, dalla notte in cui ha sedotto Cristina è sparito, dev'essere sparito. Non c'è più posto per lui in un'opera che è salita tant'oltre.

L'altra è la pagina 283, e più precisamente l'ultimo periodo del romanzo. La serva Menga ha intuito che la sua Cristina è morta (assassinata). «Rapida, decisa, la vecchia s'alzò e

andò a spegnere il lume ch'era davanti alla Madonna quasi a significare che il suo cuore era morto, la sua anima era muta, il suo spirito di religione era assente e che d'ora innanzi nessuno avrebbe parlato più in lei, né i vivi, né i morti, né Dio». Qui non solo la movenza è troppo drammatica come l'incontro con Buda; ma l'autore, travolto dalla sua passione per la catastrofe di Cristina, mette fuori un grido così acuto da sopraffare la legge del personaggio e la necessità del romanzo. Menga, la serva analfabeta che ha letto la Bibbia, non è una bigotta, è una credente, più ancora che una credente è un'anima pia. Può disperare e divenire blasfematrice e sacrilega l'anima bigotta e farisea, ma per il vero credente non c'è dogma né rito che non sia secondario in paragone del suo inestirpabile ossequio alla volontà di Dio. Menga non può bestemmiare o spegnere con gesto teatrale il lume della Madonna. Il lettore che prendesse alla lettera quelle sei righe dovrebbe accusare Moretti di avere turbato le linee d'una sua protagonista e d'avere in qualche modo esautorato, proprio al momento di concludere, il senso della sua opera.

Fortunato l'artista che con due piccole agevoli correzioni (se il critico avesse la doppia fortuna d'essere nel vero e di persuadere l'amico) può ridurre un libro alla sua particolare perfezione. Altro non mi pare ci sia da ridire sulla *Voce di Dio*, e sempre ci resterà nella memoria quel misto di riso pittoresco e di rassegnato pianto, leggiadro come sole filtrante da umidi fogliami. Anche ora, come altre volte, si può notare che non tutta la prosa di Moretti è metallica, anzi raramente è così, e spesso s'in-

dustria fra scelte analitiche e un po' grigie con man che trema. Il suo modo non è l'atto imperativo del pollice che foggia la materia scheggiandone la resistenza, ma quasi un alito tepido iterato, vorrei dire materno, con cui la scalda finché la veda spirante. E alla lunga vien fuori un epiteto come questo: «correva seguito dalla sua grande ombra *satirica*» (pagina 273), che generato da un travaglio onesto e diuturno di pagine e pagine suscita ben altre risonanze di quelle che seguano agli aggettivi, tutti impettiti e annoiati, dei prosatori calligrafi.

Appunto perciò nelle ultime cento pagine non sappiamo più decidere se lo stilista sia di primo o di second'ordine. Le parole saltano via; si abolisce il diaframma tra lo scrittore e la cosa. Vale a dire che ormai, in quelle cento pagine, è stilista di prim'ordine. Sentiamo soltanto, immemori dell'arte che ha raggiunto se stessa, il battito accelerato del nostro cuore, oppresso dalla simpatia e sollevato dalla pietà.

*

Dieci anni fa Moretti era un crepuscolare, e pensava a poco altro che a rievocare in cadenze blande e sonnolente le sue immagini di fanciullezza. Altri, accanto a lui o sulle orme di Gozzano e di Pascoli, seguirono per alcun tempo quell'indirizzo, e fra essi Fausto Maria Martini. Alla lunga quell'idoleggiare la fanciullezza doveva divenire stucchevole e in senso deteriore infantile, essendo il poeta colui che canta ai fanciulli e alle vergini ma non bambinello e verginello lui stesso. Tuttavia questa che parve moda e verso la moda degenerò aveva un senso,

e il fanciullo era pur sempre qualcosa di meglio del superuomo. Rimettersi sulla *tabula rasa* dell'infanzia era utile per acquistare una visione sincera della virilità e della vita. Abbiamo visto il cammino percorso da Moretti.

Martini fu alla guerra, combattè con audacia temeraria, fu raccolto morente sul campo, righermì quasi miracolosamente la vita, e pur col corpo straziato e con l'anima devastata ebbe tanta forza da conquistare un triplice trofeo di vittoria: il lavoro, l'amore, la paternità. Questa esperienza luttuosa ed eroica è il tema del suo romanzo *Verginità* (Firenze, Bemporad), che s'apre con un'agonia e si chiude con un osanna. Colui che ieri, annaspando nella fanghiglia della futile bella vita, sospirava vanamente verso l'irrevocabile innocenza dei primi anni, ora che si è sentito appesantire come un cadavere e ha assistito alla sua propria risurrezione con l'orrore stupefatto che suscita l'assurdo ha anche conquistato una vera innocenza, una vera verginità, una rediviva fanciullezza: tanto più autorevole nell'asserirsi in quanto s'obbiettiva nella piccola creatura del poeta ed egli, finalmente fanciullo per la purità degli occhi, è *vir* per la compiutezza dell'auto-coscienza. I balbettii di ieri tendono a comporsi in inni.

Romanzo propriamente no. Le suture sono deboli, i passaggi (p. e. p. 166 e 219) sono più lirici che narrativi, le battute di dialogo sono spesso poetizzate (v. p. 210 e sg.), e molti personaggi, non esclusa la sposa del protagonista, passano come ombre nere su uno schermo bianco. Altri personaggi (citerò Renato Spella e suo padre che non sono i soli) appaiono più saldi. In complesso è un libro di liriche che cantano

una resurrezione, e come in tutti i libri di liriche vi sono disparità. *Roma mia!* mi piace poco, e meno ancora *le parole appena nate* ove sono tracce di letteratura per letterati. Gli altri capitoli sono in genere belli, alcuni bellissimi; l'ultimo, *il mondo è fatto d'uomini e di luce*, ove un crescendo di fede e di coraggio ritmato con ammirabile quadratura sbocca in un canto d'aurora, decide energicamente sul valore del libro.

«D'altronde resiste appena il blocco dell'ombra all'assalto dell'alba. Riconosco che per pochi momenti ancora l'ombra avrà vita. Come può difendersi più, povera ombra che ha covato fin'ora il mio spasimo, quando i suoi nemici si moltiplicano a ogni secondo che passa? Ecco, non sono più due, tre le scie di luce: sono innumerevoli ormai. L'onda della chiarità invade la stanza per mille crepe ignorate; e non le avevo vedute durante la notte! Questa camera è sepolta in fondo alla casa: eppure sembra sostenuta in vetta a una torre vertiginosa, tanto d'ogni parte la circuisce e l'assale la luce! Già ogni scia dell'immane biancore non si insinua più; ora entra spadroneggiando. E ciascuna è come una lama di luce lanciata contro questa densità d'ombra la quale reca ormai le sue ferite in tutto l'impalpabile suo corpo. Sanguina un suo freddo sangue livido da mille ferite l'ombra; finché la lama più acuta della luce ferisce in pieno il cuore rosso della notte: la mia lampada accesa ancora....

«La lampada lo ha come sbadigliato, il suo sonno mortale. Ora chiede di morire. Posso spegnerlo dunque, questo cuore rosso che quasi si vergogna del suo palpito di vita perché sente

che sul chiarore del cielo sta per accendersi il cuore del mondo....»

Non nego che gli elementi lessicali e sintattici di questa pagina siano rapiti in un'enfasi interiettiva che fa pensare a Mascagni; ma al migliore Mascagni, a quello che nonostante la focosa approssimatività sa estorcere il consenso dell'ascoltatore. Quando parla di fanciullezza Martini trova accenti egualmente persuasivi e più delicati:

«Ieri è venuta mia sorella a trovarmi. Le camminavano avanti i suoi due bambini: Bebella e Piero. I due si tenevano per mano: gli stessi occhi, gli stessi capelli. Erano così eguali quei capelli che si sarebbe detto un'unica capigliatura fosse stata divisa sulle due teste. Andavano lenti, *con un movimento di onda; onda umana che era incanalata nelle rive dello sguardo materno ma a tratti pareva traboccasse dalla parte dove camminava Bebella che è più alta di Piero*».

Vo d'accordo col Cecchi nel preferire i capitoli di guerra alle rievocazioni d'anteguerra, anche non sentendomi d'essere così severo verso queste. In genere le notazioni del supplizio carnale sono potenti e immediatamente tradotte in stati d'animo. E il sentimento che vincola l'un capitolo all'altro è ben degno di un poeta.

«Ho giocato alla guerra vera» dice agli spiriti del padre e della madre «con gli uomini veri, come qui, sotto i vostri occhi un tempo giocavo alla guerra francese con Sandro e Margherita.... Perché ho giocato anche con la morte, babbo! Lo dico a te, babbo; ma tu non ne parlare alla tua vicina. Oramai è meglio che non lo sappia la mamma! Con te, vecchio ga-

ribaldino, c'è modo di intenderci! Ho giocato con la morte, babbo! Ho anche seminato la morte fra gli uomini. E anche questa è diventata nelle mie mani una piccola cosa! M'inorgogliva di più la pallina di cui armavo da ragazzo la mia fionda, una di quelle palline che potrei forse oggi ritrovare dietro qualche canterano rannicchiata nella commessura della parete col pavimento e tutta coperta di polvere o di tela di ragno come gli acini dell'uva troppo matura a fine di autunno.... »

Nessuna superbia d'interventista intervenuto, di eroe e martire, di italiano vittorioso. Il dolore che umilia ed esalta varca le distinzioni. Ed anche in questo libro c'è una favilla di quel gran fuoco d'amore che illumina come il sole Achei e Troiani e che prima fu acceso dalla mano inconsapevole del vecchio Omero.

*

Mi diceva un giorno Pastonchi con quella sua scandita esattezza di linguaggio ch'io non so riferire: Vedrai che successo se uno, dopo tante contorsioni novatrici, scriverà un romanzo cominciando *in un pomeriggio d'estate la diligenza saliva per la strada del colle....*

Eccolo un romanzetto così, *La Cascina sul Po* di Mario Borsa (Milano, Casa Editrice Risorgimento Caddeo) che ha sulla copertina alberi velati invece di donne nude e comincia alla maniera del buon tempo antico: « La cascina di cui narra la nostra storia sorgeva all'estremo lembo di quel tratto di pianura lombarda — detto comunemente *La Bassa* — che scende da Milano fino al Po, fra il Pavese

da una parte e il Cremonese dall'altra. Era una grossa cascina, vicina all'argine del fiume e distante dalla strada provinciale, anzi quasi dispersa e isolata fra i prati e le risaie».

Artista e narratore Mario Borsa, il tenace e paziente polemista, l'informatore documentario e previdente il cui nome è fra quelli che resteranno legati alla pace di Rapallo? Se è vero e comprovabile in tutti i modi che il disprezzo dei letterati italiani per la politica non prova se non l'irrespirabile vuoto che è nell'anima dei suddetti letterati, non è men vera l'affermazione complementare che la condanna preventiva inflitta dai letterati alle opere artistiche degli uomini d'azione e di parte fa ridere i morti e i vivi. C'è Disraeli nel regno delle ombre, ci sono, per risalire più indietro e più in alto, Dante Alighieri e Giulio Cesare ai quali è argomento di sollazzo la dottrina del puro letterato secondo cui il poeta mentre cova l'ispirazione deve attendere a temperar penne d'oca e a leggere vocabolari senza sporcarsi in altre bisogne.

Il romanzetto di Borsa narra la vita di un uomo di fede e d'azione, cercandone i dati costruttivi nella sua infanzia rurale e seguendone gli sviluppi attraverso gli anni di tirocinio giù giù fino alla guerra e al dopoguerra e all'idea ch'egli si fa della pace giusta e della ricostruzione economica e morale d'Italia. Io sono molto spesso d'accordo con Borsa, ma ciò mi concerne in quanto io sono uomo d'azione e letterato impuro. Come critico letterario, devo fare una distinzione tagliente fra la prima e la seconda parte del piccolo libro.

La seconda parte è polemica, azione, giorna-

lismo, programma, tutto quel che si vuole, ma non arte in senso stretto, anche se la fede e la buona fede animano pagine eloquenti come la 197 e le altre che seguono. Artistica è invece la prima parte, e duole che il Borsa non abbia avuto la pazienza di seguirne il metodo nella continuazione. In quelle prime cento pagine è esposta la fanciullezza del protagonista, nella Cascina sul Po, con figure di campagnoli e di donne ritratte in maniera schietta e bonaria, e con scene di natura fra le quali molte sono gradevoli e una, la piena del Po, è addirittura commovente e drammatica. Arte linda, modesta, decente, e appunto perciò molto più rispettabile delle montagne a cui nemmeno il terremoto della guerra europea fa partorire un piccolo topo.

*

In questa eccellente famiglia di scrittori senza iattanza e senza trucchi Angiolo Silvio Novaro ha un suo posto d'onore. Dopo la prosa lirica del *Fabbro armonioso* esce la lirica tenuemente narrativa del *Cuore nascosto* (Milano, Treves). Io vorrei consigliare agli amici della poesia e del poeta di non leggere le pagine del *Cuore nascosto* che sono tutte anteriori alla morte di Jacopo senza tener presente il libretto del *Fabbro armonioso* ove è cantata quella sventura.

Per quanto uno sia buono e sagace architetto potrà costruire le navate del tempio ove egli adora la vita; ma la cupola e la croce sopra di essa non sono affar suo. C'è un architetto superiore che ha i suoi piani ed alla fine li impone all'artefice: ed è, per dirla con Marino Moretti, la volontà di Dio. Novaro costruì la

sua vita su un disegno di idillio («oh idillio!» esclama una di queste poesie) col figlio perfetto, con la sposa incomparabile, con la casa fra gli ulivi, con la musica, con le rose, con un silenzio tessuto di signorile modestia e di giusto orgoglio.

È la terra d'ogni giorno questa qui?
O terra di privilegio, tre volte beata,
Ove solo il sogno è vero?

Ed ecco che una mano pesante su quell'edificio delicato pervaso di sole e d'aria mattutina pone la cupola colma d'ombra e la croce dell'insanabile dolore.

Il *Cuore nascosto* presenta l'edificio quale era prima che il figlio sparisse senza lasciar traccia di sé nella strage. Egli è vivo qui col suo amabile cane, coi suoi bei libri, coi suoi grandi occhi pieni di certezza. Ancora una volta risale alle ciglia del lettore il pianto virgiliano: *et tu Marcellus eris*. Si trepida leggendo i versi rivolti alla moglie, quando Jacopo era soltanto lontano:

E pensi tuo figlio
Lontano, e ti sembra crudele
La vita che dona e poi toglie:
Ti sembra molto triste,
E un brivido ti coglie.
. . . . . .
E sulla tua pietra bigia
Resteranno braci spente
Ove tu cercherai le vestigia
Del fuoco con tremule mani
E cuor disperato e fremente
Che mancare si sente.

Rispondono risonanze tragiche perfino a sospiri che illanguidivano verso tenere Arcadie,

quando si poteva piangere per la morte delle farfalle.

Allora tu forse piangesti
Scrivendomi: Che giorni, questi!
Che dolorosa sorte!
Le farfalle sono morte!
Questo funebre soggiorno
Mi pesa: ritorno.

Anche Novaro, autore di un libro per fanciulli, *Il cestello*, ove le pagine migliori hanno blandizie reverenti che debbono sempre ricordarsi agli impudichi mercanti di fandonie per corrompere l'infanzia, era fra i prosatori e i poeti ammaliati dal mito della prima età.

E su l'antico tetto pendente
Fosse la luna,
Ed io piccolo innocente
Nella cuna!

Il *Cuore nascosto* è il libro ove con più gentilezza si allude al crollo di questo bel sogno sotto i colpi della guerra. Gli ultimi versi ne riassumono con devota fermezza il senso:

In estasi e in agonia
Arde l'anima mia,
Scruta cupida la traccia
Che la conduca oltre i cieli:
Aspetta l'ora che cadano gli ultimi veli,
Che la fraterna Morte
Le spalanchi le porte,
E le faccia
Vedere Iddio faccia a faccia.

Il libro vale più delle singole liriche, tra le quali è raro che una, se non è molto breve, mantenga sino in fondo le promesse. A volte il poeta si smarrisce, e la metafora palpita abbandonata. Più spesso si sente, in uno stilista così

scrupoloso, qualche inesperienza di scrittore non toscano né abbastanza toscanizzato, che accosta senza bene fonderli elementi lessicali di diversa consistenza e di discorde suono. Per non essere tacciato d'arbitrio, addurrò un solo esempio nel quale basterà sottolineare la parola che turba l'immagine.

Le stelle tremano al vento,
Consumano il loro fuoco:
Si spegne a poco a poco
L'ultimo loro *seme*.

Ma nella memoria questi residui si sciolgono, e pochi giorni dopo la lettura non resta che un'eco di musica e di malinconia.

La coronella di fiorellini blu
Luccica sulla tavola serena,
Le rondini ch'empievano di strida
La sera, non s'odono già più.

(ove mi piace anche la lunghezza cantata della *sera*, che si legge interiormente come se fosse trisillaba).

Resta, in cima agli altri, un verso in cui Novaro ha avuto la fortuna di adunare il ritmo sentimentale di tutto un libro:

E questo è così triste e dolce insieme.

VIII.

Con Fiumi a Verona. – I poeti di Verona e di Ferrara. – Antichi e nuovi giovani. – Leopardi e il leopardismo. – Leopardismo e dannunzianesimo. – La letteratura italiana secondo Crémieux. – Guido da Verona e i frammentisti. – Lirica pura e ironia. – Heine nella traduzione di V. Errante. – Govoni e Tasso. – L'offensiva contro Milano. – Mondadori. – Un apologo di Lina Schwarz.

Gennaio 1921.

Ho trovato alla stazione Lionello Fiumi che tornava alla sua Verona. Ci scrivevamo da parecchi anni, ma di persona me l'aveva fatto conoscere solo due giorni prima l'amico comune Guglielmo Bonuzzi. Ora quest'altro incontro mi pareva un poco provvidenziale. Io sono uno di quelli.... (Pei quali il mondo esterno esiste? Sì, anche questo; ma non è questo che volevo dire.) Io sono uno di quelli che confessano talvolta di non avere visitato una città d'arte o di non aver letto un libro celebre; e fra le città illustri dove non avevo mai messo piede c'era, fino a pochi giorni fa, Verona. Me n'era sempre mancato il tempo in altri viaggi, e questa volta invece l'incomodità delle coincidenze col treno del Brennero mi costringeva a passarvi una serata all'andare e una mattinata al ritorno. Non c'era nulla di meglio che andarvi a spasso con la guida di un poeta veronese; Fiumi m'avrebbe aiutato a godere Verona, e Verona a comprendere Fiumi e i suoi amici e colleghi.

Nella serata all'andare c'era il plenilunio, nella mattinata al ritorno la nebbia. Queste

due circostanze fanno sì ch'io non mi picchi d'essere divenuto di punto in bianco molto competente in cose veronesi; quella cara città l'ho vista sotto luci che non si potrebbero immaginare le più false, e la falsità della nebbia rendeva, sto per dire, anche più autorevole e irrevocabile la falsità del plenilunio in cui Verona mi s'era rivelata fra veli. Fiumi, che è un eccellente camminatore, mi condusse un po' dappertutto, salvo che dentro le chiese e i musei; e mi fece intravvedere colline d'una grazia quasi fiorentina, e larghe piazze drammatiche, e un fiume così ben ricurvo che fa anch'esso architettura, e palazzi trecenteschi così nudi e severi che se sono belli bisogna proprio dire che non lo fanno apposta. Ne convengo, che questo che dico non è molto per dare un'idea di Verona a chi non l'avesse mai veduta; ma le città, quanto più sono ricche e solenni, tanto più giova, almeno la prima volta, visitarle sinteticamente, con animo di viandante. A studiarle ci sarà poi tempo in avvenire, e intanto ce ne rimarrà quella prima immagine svagata e ondeggiante, che è di tutte la più delicata.

Si capisce che a Piazza delle Erbe chiesi notizie delle bombe austriache e di Angelo Dall'Oca Bianca. M'informai anche della vita che fa Berto Barbarani, e domandai di Renato Simoni. Ma a Verona non lo vedono più da tanto mai tempo, ed è strano che vada a domandar notizie di Simoni a Verona uno che viene da Milano, e giusto dai suoi paraggi. Qualche volta ci ricordammo, com'era di rito, dell'abate Cesari e delle buone tradizioni accademiche che fanno di Verona una città quasi naturalmente letteraria, ove lo scrivere in buona lingua è regola

di buona creanza più osservata che in ogni altra città traspadana. Fiumi m'apparve, nelle otto o dieci ore che passai con lui, quale me l'ero figurato dalle lettere e dai libri: nobile, sensibile, onestamente devoto all'arte e alle cose buone. Mi piacque molto quel suo amore al luogo nativo, così raro e squisito quando chi non vive a Roma o a Milano si sente un reietto. Egli aveva una visibile ansietà nel salire a gran passi, avanti a me, verso lo sprone di S. Leonardo, per timore che la nebbia non si fosse dissipata e Verona non m'apparisse in piena gloria. Infatti a mala pena i più alti campanili riuscivano a sforacchiarla qua e là, e Fiumi aveva l'aria un po' crucciata, come se si potesse addebitare a sua noncuranza dei doveri d'ospitalità quel contrattempo. Per distrarlo gli raccontai la storiella di quel sindaco del mio paese che, condotto un ospite di riguardo al belvedere (donde quel giorno non si vedeva un bel nulla), gli disse, allargando le braccia:

— Scusi se c'è la nebbia.

E non aveva nessuna intenzione di scherzare, il pubblico ufficiale: non essendo la mia terra particolarmente ferace di poeti ironisti.

Vidi anche lo studio di Fiumi. La luce vi giunge molto misurata, se non erro, da un cortile e i mobili sono proprio fatti per uno che ha voglia di lavorare e non di esibirsi. Diedi un po' di sfogo alla curiosità, profittando specialmente dei pochi minuti che il mio ospite mi lasciò solo andando in cerca di una preziosa bottiglia di Valpolicella, la quale non aveva altro difetto se non d'essere sturata in ora antimeridiana. Rovistai fra i libri, esaminai le stampe e le pitture ch'erano alle pareti, le

sculture presso i vani delle finestre. Quanta lirica ironica anche nei pittori e scultori amici di questi poeti di Verona e di Ferrara! quanta «espressione» di particolari, e quanto poca sintassi! quale cura dell'aggettivo e quale disdegno del verbo!

Apro le *Mussole* di Fiumi (Taddei, Ferrara):

Nelle notti di giugno più pure
che i giardinetti pubblici deserti
erano offerti
ai radi passanti.
Piumosi ventagli di frescure
marezzavano l'aria con scie
cangianti
di profumi.

Pochi e lontani i lumi.
Solo un bar più tardivo
dietro le ciglia d'ebano delle gaggie
ingolfava con ostinazione
il suo ovale incisivo
d'un roseo di popone
a lampi di nichel e di cristalli.

Via via, tra i rami, il gas in asterischi gialli.
Null'altro. Una subacquea pace nerazzurra.
Ma sopra, le stelle a migliaia
formavano un altro giardino:
il firmamento era una fine fine ghiaia,
la Via Lattea per sabbia.
E quando l'atteso scarpino
su della fine fine ghiaia
sgrigliolava indeciso,
non si capiva bene se venisse
dalla terra o dal paradiso.

Apro le *Arie Paesane* di Sandro Baganzani:

Quadretto di vecchia maniera:
il Danubio che specchia
un villaggio barocco;
un tocco d'azzurro:
sulla riva, tra il grano,

Margherita pensosa
un'ombra di gabbiano
su una barca corrosa.
Per sfondo, un bosco d'abeti
aguzzi
come campaniletti gotici:
un grande stupore diffuso:
fatti avanti
Amore!

È il metodo analitico che viene dalle *Myricæ*.

Ovvero prendo il *Sinfoniale* di Giuseppe Ravegnani:

«Canto la terra d'Italia: la terra ariosa della Lombardia, infinita ed azzurra, mistica e rigida;

la terra acciaiata dell'Abruzzo, ignuda e scorticata, nerigna e cupa, arruffata ed intricosa, frastagliata ed ingreppita;

la terra cristallina della Toscana, musicale e gentile, luminosa e patriarcale, soave e consolatrice come una figura del Ghirlandaio;

la terra grigiastra dell'Emilia, francescana e monotona, bizzarra e nostalgica, fumosa e silenziosa, immensa e raccolta;

la terra nomade del Lazio, attonita e giallastra, nitida e maestosa, pura e melodica, screpolata ed arenosa;

la terra tepida della Sicilia, magica ed orientale, colorita e profumosa, fantastica e sognata, gioconda ed incantatrice;

canto tutta la terra d'Italia.»

Qui, se l'aggettivazione non fosse tanto più acerba, si ripenserebbe agli elenchi celebrativi delle *Laudi*.

O cerco le *Prose* di Filippo De Pisis:

«In fondo ad un'osteria scura con locanda, nella strada sudicia col portichetto, ho visto un chiaro mare biaccoso celeste e rosa con vele

bianche e acute, come di velo, e in fondo un'isola beata con un campanile violetto.

«Mi son fermato a guardare. La padrona grossa col grembiale nero a puntini bianchi è venuta sulla porta. E due lampadine a luce elettrica accese in pieno giorno pendevano medianiche.

«Io fissavo entro il rettangolo della cornice a chiaroscuro quel pezzo di mare e di cielo, con occhi intenti, e una strana melodia mi rapiva e mi sembrò di cadere svenuto.»

O finalmente la *Santa Verde* di Corrado Govoni, che è di tutti questi poeti il più famoso e il caposcuola:

«Assenza assoluta del caratteristico rumore rotondo delle ruote. Qui tutto si muove dondolandosi, dalle campane delicate di vetro istoriate di fiori e di dolci santi sorridenti, alle gondole nere fatte di velluto e di cartapesta, come le maschere, che sembrano strani pesci addormentati, con il morso d'argento del loro ferro; alle donne in capelli che nascondono le loro forme gentili in triangoli di lutto. Si guarda una bicicletta nuova condotta per mano come una cosa meravigliosa caduta dal cielo. Le strade divine son tutte vostre; nessuno vi fischia improvvisamente dietro le spalle facendovi sobbalzare, imponendovi di scostarvi e di lasciargli il passo libero; potete camminare lentamente, in pace, ascoltando gli ombrelli di cristallo delle campane sgocciolare dolcemente nei canali e sulle foglie dei giardini anodini chiusi da cancelli che sembrano pizzi metallizzati, anneriti dall'intemperie, con le armi gentilizie ancora vive di qualche fiorellino rosso e turchino che scampanella nell'acqua.»

Questi, ed altri, più o meno somiglianti nell'anima e nello stile, sono i poeti di Verona e di Ferrara. Vivono alcuni in questa, altri in quella città; hanno a Verona la loro rivistina, *Poesia ed Arte*, che era fino a ieri diretta da Scolari e domani sarà diretta da Ravegnani: hanno a Ferrara la casa editrice, Taddei, di proprietà dello scrittore Alberto Neppi, che pubblica i suoi colleghi con copertine fiorate, e, strano a dirsi per un poeta!, non li invidia, né conta, più strano a dirsi per un editore!, di arricchircisi.

*

Di solito io mi avvicino a un giovane con molta curiosità e con mente più disposta ad apprendere che ad insegnare. Ciò viene dalla rarità degli incontri con quelli della nuova generazione e dalla mia coscienza di appartenere alla generazione dei *mauvais maîtres*. Sonerebbe egualmente antipatico s'io dicessi qui che delle colpe dei miei coetanei mi sento partecipe e se dicessi che me ne so mondo: l'una affermazione sa di untuoso, l'altra di presuntuoso. Ma insomma i giovani non vanno per il sottile, e usano condannare in blocco. Siccome della generazione che li ha preceduti non avrebbero gran che da lodarsi, io preferisco starli a sentire per sapere che cos'hanno di nuovo.

Fiumi mette in cima a ogni cosa Leopardi. E nel culto di Leopardi siamo tutti, antichi e nuovi giovani, d'accordo.

Ma sono innumerevoli i modi di onorare Leopardi. In una città d'Italia, a quanto risulta dalle cronache mondane di quella città, vive, per esempio, e prospera «un cenacolo leopar-

diano»: il quale, di tutti i modi d'onorare l'altissimo poeta, è senza dubbio il più ingegnoso.

D'imitare Leopardi non c'è modo nessuno. Ripetere la sua straziante esperienza psicologica, rivivere un'altra volta sul serio, com'egli li visse, gli spasimi fantasticati di tutti i Werther che l'avevàno preceduto, è cosa impossibile, e non desiderata da nessun poeta, neanche se il destino gli offrisse in premio il capolavoro.

C'è sì un modo di giovarsi dell'esperienza di Leopardi, in quanto fu esperienza letteraria: *nocturna versare manu, versare diurna:* farsene un esemplare di stile e di disciplina. Ma allora come c'intenderemo, caro Fiumi? Lei dice giustamente che l'essenziale di Leopardi è quella sua nitidezza lineare.

Sta bene; ma Le pare che i poeti di Verona e di Ferrara eccellano proprio per questa virtù? Io non dico che gli esempi da me addotti in queste pagine siano opportuni e sufficienti per dare un'idea di questa scuola poetica. I miei lettori ne sapranno su per giù quello ch'io so di Verona, vista sotto il plenilunio e la nebbia.

Ma la parte del discorso che voi preferite è il verbo o l'aggettivo? È l'aggettivo, non c'è questione. Fra le particelle congiuntive, riverite mediocremente il *ma*, che limita e frena, e idolatrate il *come* che tutto confonde. Fra i segni d'interpunzione prediligete i due punti. La vostra lirica è ancora in gran parte espositiva, descrittiva, enumerativa. Siamo ben lontani dal Leopardi.

Queste cose tuttavia non vanno dette esclusivamente a voialtri. Quanti mai s'immaginano oggi d'essere leopardiani, perché hanno inargentato di leopardismo il loro vocabolario! Al-

cuni sono andati un passo più in là, e si provano a rimetter su l'impalcatura del periodo.

Ma quanti — dicevo — sono ancora ben lontani dal capire che la sintassi non è un affare interno del singolo periodo! Quanti si lusingano di celare sotto una patina leopardiana il loro modo di concepire e d'immaginare, radicalmente dannunziano!

Prima di tutto bisognerà restaurare il verbo, il Verbo, in tutti i sensi. E allora molti di quelli che sono partiti pel vecchio mondo, che si chiama Leopardi, approderanno senza delusione al nuovo mondo, che si chiama ancora Manzoni.

*

Ravegnani pubblicherà presto un romanzo; Neppi ne ha pubblicato già uno; Govoni sfiora spesso e talvolta raggiunge il racconto. Ma i veronesi e ferraresi sono in genere lirici puri, nel che non c'è niente di male, e stimano che non vi sia salvezza fuori della lirica pura, nel che c'è qualche cosa di male.

Anche Fiumi mi diceva: «lirica: il resto è arte applicata». Perché? È l'errore di Pascoli, incoraggiato da Croce, divulgato dai futuristi, esaurito dai frammentisti. Aveva le sue ragioni storiche, che ora non sussistono più. Ha fatto il suo tempo.

Quest'anno abbiamo due centenari: quello di Dante e quello dei *Promessi Sposi*. Sono occasioni buone per ripensare.

*

Un critico francese, Crémieux, ha detto che nella letteratura italiana d'oggi non c'è che D'Annunzio e D'Annunzio e D'Annunzio. Alte grida da ogni parte. Tutti i medici sanno che il malato strilla proprio quando si tocca il punto giusto.

Essere D'Annunzio significa essere un poeta di prim'ordine, in quella determinata maniera. Essere dannunziano significa realizzarsi per mezzo di vagabondaggi interni ed esprimersi per mezzo di enumerazioni interiettive.

In questo senso non sono numerosi in Italia quelli che possano seriamente pretendere di non essere dannunziani. I più fedeli allo spirito e alla lettera del maestro sono, come sempre, quelli che più impetuosamente lo hanno svillaneggiato, o che fanno gli gnorri, quando lo nominate, come se non l'avessero mai letto.

Dannunziani sono i futuristi di sinistra, e dannunziani i futuristi di destra o frammentisti che dir si vogliano: quelli con un'enfasi che vorrebbe sopraffare la voce rotonda del maestro, questi col correttivo di un'arida e debole ironia, il cui senso è che sarebbe una bellissima cosa essere superuomini, ma purtroppo non si può, e perciò è giocoforza ridursi a fare i fanciullini.

Dalla quale rinunzia viene, naturalmente, una intonazione lirica molto diversa da quella delle *Laudi* e più simile a quella del *Poema Paradisiaco*. Ma, insomma, l'ideale non è mutato, né è mutata la tecnica descrittiva e aggettivale.

Il loro cosidetto Leopardi, a guardar bene, non è che un D'Annunzio esaurito.

Quante contumelie, specie da parte dei futuristi di destra o frammentisti, contro Guido da Verona! Il quale ha avuto il torto di piacere al gran pubblico e di tirare centomila copie.

Ma prendete un qualunque volume di frammentista, di *lirico puro*, e cercate, se vi riesce, di differenziarlo da Guido da Verona. Sensualità amareggiata e nostalgie vagabonde nei lirici puri e nell'impuro romanziere; in quelli e in questo assoluta mancanza di *ubi consistam;* in tutti ugualmente dannunzianesimo saziato e scontento.

Se poi Guido da Verona, invece d'irritare i letterati mettendo insieme romanzi, avesse adunato in uno o due volumi le sue più belle pagine (quelle per esempio che si trovano nel *Libro del mio sogno errante* e anche in *Maria Maddalena*), che frammentista di prima qualità! che lirico puro! che collaboratore di riviste d'avanguardia!

*

Ho domandato a Fiumi qualche spiegazione su quell'ironia di cui i poeti giovani hanno fatto un ingrediente indispensabile come il sale. Vi pare proprio che fosse un ironista a quel modo il Leopardi? «Appena avete un sentimento, uno slancio, una commozione, sonate il campanello e chiamate in soccorso l'ironia, come una guardia carceraria che debba mettere a posto quei ribaldi.»

Non posso dire che Fiumi non m'abbia dato nessuna spiegazione. Debbo dire che non m'ha persuaso.

*

Ognuno ha le sue predilezioni, e Heine io lo cerco specialmente nei canti di *Heimkehr*. Ma vorrei che tutti i letterati italiani, e in particolar modo gl'ironisti, o almeno quelli che non masticano il tedesco, leggessero il *Mare del Nord* nella traduzione in versi di Vincenzo Errante (Firenze, Le Monnier), tanto degna quanto una traduzione può essere, di chiamarsi perfetta.

Premendo il suo ventre sull'acqua,
si sdraia deforme
il vento del Nord.
Con stridula voce smorzata,
siccome un ritroso barbogio
che s'animi a un tratto,
ciarla col muso nell'acqua....

Bisogna vedere a che temperatura porti Heine l'entusiasmo e la commozione e a quale ventata frigorifera poi di subito li raggeli. Sono dislivelli che al nostro ironismo domestico darebbero il capogiro.

Ironisti della lirica pura, leggete Heine. Ironisti panziniani, leggete Sterne.

*

In verità i veronesi e ferraresi, Govoni e i suoi amici, sono sentimentali, e proprio come sentimentali sono veri poeti a modo loro, ma dissimulano il sentimentalismo con l'ironia per non dispiacere troppo alla generazione dei *mauvais maîtres*.

Ora vedo che Govoni farà, per la collezione di classici edita da Treves e diretta da Ojetti, il volume del Tasso. Alla buon'ora! Il fiasco del Tasso e la scomunica accademica in cui il povero grande poeta incorse furono una catastrofe per la letteratura italiana. Agli accademici del suo tempo egli dispiacque soprattutto perché non era abbastanza cinico e vuoto, perché aveva sentimenti, ed era capace di commuoversi e di commuovere. Poi l'errore di valutazione prosperò così rigoglioso che anche grandi uomini come Manzoni e De Sanctis lo riverirono.

A un altro giovane letterato che ho visto di recente ho detto che varrebbe la pena di scrivere cento volte al giorno la parola *cuore*. Quando non ci vergogneremo più di scrivere la parola *cuore*, con tutti i suoi pericoli, e di ammirare Tasso, con tutti i suoi difetti, ci sarà davvero una nuova letteratura.

Anche Fiumi osa ammirare Tasso.

*

Intanto, come sono diversi questi giovani poeti dalla generazione che li ha preceduti! Non si scambiano recensioni, non fanno rumore, non scrivono nei grandi giornali, non sono arrivisti. non sono arrivati, non conoscono personalmente gli arrivati e non li cercano, eppure li rispettano con una equanimità di giudizio in cui trovo spesso un candore rasserenante.

Tutte cose che non bastano a fare il poeta, ma giovano. Per fare il poeta ci vuole anche lo sterminio degli aggettivi, e la liberazione dell'anima da tutte le guardie carcerarie.

Quanto a cultura, i giovanissimi hanno spesso

le stesse deficienze della letteratura dell'ultimo ventennio: basi malcerte con soprastrutture autodidattiche, un po' avventurose. Ma credo che se ne rendano conto e non se ne glorino.

Quella loro affezione alla città dove son nati e lavorano è casta, e può divenire feconda. Invece taluno vorrebbe che tutto s'accentrasse a Roma, la città dove non cerchereste invano «la saggezza, il distacco, l'ozio, le belle maniere».

Vero che Roma ha tutte queste virtù. L'ozio meno che le altre. La saggezza, soprattutto nel pensiero politico. E le belle maniere sono, della vita letteraria romana, caratteristiche.

Io però direi: «Nessuna città italiana diede tanti grandi artisti quanti Roma. Romani di Roma furono, com'è noto, Dante Alighieri, Ariosto, Manzoni, Raffaello, Bellini. Tollerate dunque questa odiosa Milano, e Verona, e Ferrara, e giù giù fino ai capoluoghi di mandamento. Giova alla gloria dei grandi poeti che cantano a Roma il contrasto delle nostre goffaggini provinciali».

*

Ma, siccome non voglio fare concorrenza sleale agli ironisti, dico che le capitali accentratrici non s'impongono artificialmente, che non si può essere in pari tempo (in Italia) tradizionalisti e accentratori, e che lo spirito — nemmeno questa è nuova — *flat ubi vult.* Nessun milanese, per esempio, vorrà negare che *Tre Croci* e *la Voce di Dio* siano state scritte a Roma, né si rode perché non abitano sotto la Madonnina Grazia Deledda e Luigi Pirandello.

Del resto, lo scrittore che ho citato non parla di letteratura. Ma ci sono tanti, se non lui,

che vorrebbero un'offensiva letteraria di Roma contro Milano. Dopo cinque anni di offensive, su tutti i fronti d'Europa!

*

A Verona vive e a Verona stampa, sebbene la sua ditta porti il nome di Roma, l'editore Mondadori. Egli è fra quelli che più operano per la rinascita della bella stampa.

Ammirabili specialmente sono i suoi libri per fanciulli. Qualche volta, non sempre, fanno più piacere a guardarsi che a leggersi, e si direbbe che l'editore e gl'illustratori amino l'infanzia meglio che non sappiano amarla i novellatori e i poeti.

Parecchi di questi poeti sono o vogliono essere fanciullini. Ma i bambini le storielle non le vogliono sentire dai coetanei; le domandano ai grandi. Bisogna essere grandi, adulti, e non balbettare, se si vuole piacere ai piccoli.

Fra quelli che sanno parlare ai piccoli voglio ricordare Mario Pensuti (*Pannocchina*, Milano, Quintieri) e Lina Schwarz.

*

Di questa, Mondadori ha pubblicato *Sei Cantilene.*

Gira e rigira di qua e di là,
La cingallegra dove sarà?
Sarà andata col suo figliolo
A far visìta all'usignolo.
" Usignolo puoi tu insegnare
Quell'arte bella di cantare? „
L'usignolo dice di no,
L'arte bella insegnar non si può.
L'arte bella vien da Dio,
Tu hai il tuo canto ed io ci ho il mio.

*

Ma, cara signora Schwarz, questa Sua cantilena è bella anche per i grandi. Anche per i lirici puri.

Io, se mi prendesse vaghezza d'imitare Leopardi, la vorrei imparare a memoria.

Gualtiero Castellini.

Rievocando le mie impressioni su Gualtiero Castellini, mi trovo d'accordo con ciò che scrive Raffaele Calzini, suo amicissimo:

«Fermo nella dizione della parola e logico nel ragionamento incisivo che gli serrava qualche volta fin le labbra sottili, teneva impassibilmente nelle gazzarre e nei tumulti il monocolo all'occhio per un'elegante ambizione — ed urtante — che gli stava bene; ma a tratti sul volto nervoso nel quale la mascella pronunciatissima e lo scheletro visibile mettevano un suggello di tenacia nordica, passava un largo sorriso fanciullesco ch'era la rivincita della sua età.

«Egli parlava molto delle cose sue e poco di sè: vi era sempre come un'altera ombra di insuperabile barriera, oltre la quale potevate collocare l'ambizione, l'amor di patria, la passione politica; ma soprattutto eravi la fatalità del suo destino. Esso si tradiva nella sua voce, più imperiosa che persuasiva, e nella magrezza della sua persona che non si sapeva ben decidere se sostenuta o corrosa dalla volontà. Gualtiero Castellini era soprattutto questo: una smisurata volontà: e se rammento le parole napoleoniche che *quando si vuole fortemente e con costanza*

si riesce sempre, ho maggiore l'impressione di quello ch'egli avrebbe potuto divenire nella propria vita e in quella degli altri. Morì a ventotto anni. »

Morì, di polmonite, al fronte francese, il 15 giugno 1918, proprio alla vigilia della battaglia del Piave. Il suo sacrificio fu senza compensi, e la sua fede, come avviene spesso ai più alti credenti, non potè trionfare nella prova del fatto. Due anni prima aveva partecipato all'assedio di Gorizia, e s'era ammalato giusto in tempo per non dividere coi commilitoni la gioia della conquista. Così ora moriva, quando sopravvivere una settimana bastava per convertire la fede religiosa in una pratica certezza.

Ricordo quale mi appariva negli anni dell'anteguerra quand'io capitavo a Milano ed egli veniva qualche volta la mattina all'albergo e uscivamo insieme. La conversazione era nettamente dominata da lui e perciò si manteneva secca e serrata; la disputa non degenerava mai verso la polemica oratoria nè si smussava in scherzi socievoli. Faceva specie questo giovane, così rigido in un'epoca così pieghevole, così semplice e serio in un'atmosfera così ironica. Tale appariva anche nei suoi libri, nei suoi articoli, nella sua azione di organizzatore politico. E tale è nell'autoritratto che ha dipinto di sè in questo volume di lettere. [1])

Era scrittore; eppure è raro che un combattente, anche se ignoto ed escluso dalla possibilità di pubblicare epistolari e diari, abbia scritto dal fronte o dalla retrovia o dall'ospe-

[1]) Gualtiero Castellini, *Lettere*, 1915-1918. Milano, Fratelli Treves, editori, 1921.

dale con tanto distacco da ogni ambizione letteraria. Tutto è lindo, scarno, chiaro, prosaicamente espositivo. La sola idea di riferire impressioni di guerra lo fa sorridere; e se la svigna provandosi alla meglio a parodiare i futuristi. Scrivendo lettere non si propone alcun altro scopo che quello di dar notizie sue alla madre, alle sorelle, a qualche intima amica, e bada che le notizie e i giudizi non siano nocivi al paese in guerra e che ciò che dice di sè non riveli la sua sofferenza e non tenga in apprensione le sue care donne. Per trecento e più pagine egli non tradisce una sola volta questi doveri, ai quali il suo ossequio è perfetto.

Noi, educati da molteplici esperienze ed autorizzati dal confronto fra lettera e lettera, scopriamo, checché egli faccia per nascondersi, che soffriva e ch'egli aveva un'anima di guerriero sì ma non di *miles gloriosus*. Le prime lettere squillano. «Intanto anche Gradisca è occupata. Si va bene e presto e io non arriverò a tempo a niente.... Spero tra poco il papà sindaco di Nago.» «Abbiamo fatto due giorni di vera vita militare. Pensate!» Poi sente il peso del tempo e dell'immobile speranza. «Domani primo mese di guerra: cara mamma, sarà meglio non contarli.» Ma non sa resistere; e li conta. «Oggi due mesi di guerra. Speriamo di contarli tutti.» «Oggi si è calcolato che sono già novanta giorni di guerra.» «Si compie oggi il quarto mese di guerra.» «Così, finita la prima campagna in questo 12.° mese di guerra, cominceremo la seconda, certo più lunga, e mi preparo con filosofia ad altri anni di fronte.» «Domani quindicesimo mese di guerra; chi ormai li conta?»

Le cose di cui principalmente soffre sembrano la lontananza dal consorzio sociale e la scarsa occupazione dell'intelligenza. «Atrofia del cervello» la chiama, e altra volta spiega: «Io sto bene e contento anche qui, ma non si può totalmente dimenticare che siamo dei cerebrali, e quel rimuginare sul futuro, sull'andamento della guerra,... può dare maggiore impressione di nostalgia.» «Del papà non parlo ormai più nelle lettere perché la guerra lunga ci ha ormai fatti così: automi. Si sente, ma non si rivela e non si dice gran che, più.... Viviamo in una specie di aridità apparente che è soltanto la nostra difesa contro tutto quello cui la guerra fa pensare.»

Dico che queste sembrano le maggiori sofferenze di Castellini. Le altre o non ci sono o, come è più probabile, egli non vuol parlarne. Sulla oppressione della disciplina, sulla necessità, a volte atroce, di obbedire a quelli che meriterebbero di obbedirgli, sul tormento fisico, sulla presenza della morte tace con una perfezione di contegno che ispira la riverenza. Una sola volta leggiamo un'impressione di fuoco: «Pensi che il fuoco d'artiglieria nemica è tale che la neve è scomparsa dai monti nostri per il vampare delle cannonate nemiche che la sciolgono e tornano a far nereggiare le montagne. È notte e abbiamo un momento di pausa. Ma son quattro giorni e quattro notti che non si dorme e si cammina e si lavora. Scusi dunque se scrivo sconnesso; è per sentirmi legato al caro mondo lontano.» Osa scrivere così, perché la lettera non è destinata né alla madre né alle sorelle. Eppure quale fiero pudore in quel riferire gli effetti del bombardamento al colore delle

montagne e non alla sua povera carne umana! quale gentilezza di modestia in quel non accennare né a pericoli né a eroismi ma solo al non dormire e al camminare e lavorare! e che suono profondo dà quell'errore logico dell'ultimo periodo, da cui sembrerebbe ch'egli scriva sconnesso per sentirsi legato al caro mondo lontano! Qui un cuore prode e delicato giunge di slancio al brivido lirico bruciando tutte le tappe letterarie.

Non si può avere una sensibilità così pronta e leale senza meditare dolorosamente su questa guerra in specie e sulla guerra in genere. Castellini è sobrio di parole, ma le sue parole suscitano echi remoti. In breve si può dire ch'egli è un perfetto guerriero italiano, senz'odio; accetta la guerra, anzi la vuole, è ne vuole il proseguimento sino alla vittoria, con uno spirito di risoluto omaggio alla necessità, di cui tuttavia conosce la faccia tremenda. Si cercano invano nelle sue pagine esplosioni d'ira contro il nemico. Ma, poiché sembra difficile concepire la guerra senz'odio, ecco che Castellini obbiettiva l'odio fuori di sè, e lo colloca come una cosa naturale, materiale, senza consapevolezza, nello spazio che intercede fra i due eserciti avversari. «Si ha l'impressione che quel silenzio sia anche il deserto fra i nostri due odii, la zona resa brulla in mezzo, fra i due popoli di fronte.» «Per me la guerra oggi è qui, in quel terribile spazio che è la sosta fra noi e loro.» Perciò reagisce dignitosamente contro i parolai che, dal fronte interno, felicitano i soldati pei *giorni divini* che vivono. «Divini certamente ma — come tutte le cose sacre — bellissimi per la loro proiezione nel tempo e, soprattutto, per la parte ne-

gativa della vita che infliggono, mentre la nostra aspirazione umana sarebbe verso un tanto di positivo dopo settanta giorni di guerra, che vuole dire soprattutto isolamento.» Parole un po' oscure, a prima vista, ma molto profonde, e vogliono dire: bellissima cosa la guerra, ma soprattutto perché è un martirio.

Questo nazionalista ha letto, e rilegge in guerra Tolstoi. Si sdegna contro i corrispondenti che fraintendono la psicologia dei combattenti. «Credete che s'inganna il paese e s'irride ai nostri alpini quando si dà ad intendere che, sulla Tofana, offerto loro il cambio, lo rifiutarono. Non è vero, e tutti sono di carne e d'ossa.» «Io» scrive con trepidazione, ammirando un commilitone «io so fare il mio dovere qualunque dovere mi comandino. Ma la guerra d'iniziativa, d'attacco, di macellazione come la sa far lui? Temo di no. Eppure si dovrebbe far tutti così. Una cosa però gli vorrei domandare: quale concetto egli abbia della guerra e della pace. Ma queste domande non bisognerebbe nemmeno pensarle.»

Parecchie volte egli s'arresta con sgomento davanti a tali problemi. Si sente che li proroga al dopoguerra. Per il dopoguerra egli ha un gran bisogno di riposo, di mare, di meditazione. Allora metterà molte cose in chiaro. «Alla nostra generazione è toccata questa crisi. Ne siamo fieri e ne assumiamo la responsabilità, ma siamo ancora tanto.... umani che ci auguriamo che la nostra generazione abbia anche i còmpiti successivi.» «Questo stillicidio di morti mi dà in certe ore un senso grande di tristezza che non so vincere.» E sa anche che «si vive per combattere ma non si vive per fare la guerra» e che la psicologia della guerra rimane

«umana, immutabile e tolstoiana», e perciò può raccontare, senza insistere, episodi di carattere chiaramente tolstoiano come questo: «Ho fatto complimenti a un soldato promosso caporale per merito di guerra e mi risponde: — Come? Mi go de comandag ai alter? Mi no. — E cerco di persuaderlo in un breve colloquio.» «Ora» scrive un giorno «chiudo questi vaniloqui e rileggo la *Sonata a Kreutzer*. Da Daudet a Tolstoi.... ma il mondo è sempre fatto di quello!»

Temprato insieme dalla solitudine e dalla realtà il suo pensiero politico si fa più cauto e aderente alle situazioni. Sempre più rari divengono gli eccessi di passione partitante e di fanatismo sciovinista. Si inchina alla personalità di Bissolati, riconosce che il rifiuto delle proposte tedesche equivale alla dichiarazione di una seconda guerra (ma subito accoglie l'annunzio della seconda guerra con alto coraggio e con cuore devoto), pensa che l'enciclica papale, «così concreta», fa un certo effetto, e vien fuori, dopo il disastro di ottobre '17, con questo giudizio stranamente obbiettivo: «Eccessiva l'indignazione contro Giolitti, che mi pare abbia parlato bene, e benissimo Federzoni.» Non mai smargiasso per se stesso, aveva potuto nei primi tempi parlare con fervore paradossale dell'adorata Italia. I Russi vanno male? Faremo tutto noi. Le gesta degli alleati non lo commuovono. Di dinamici, pensa, non ci siamo che noi e i tedeschi. Ma poi l'orizzonte gli si estende, e vi sorge la luce di una superiore giustizia. Vede combattere i francesi, e ne prova «un certo senso di raccoglimento (usiamo le parole più schive) di fronte a questo successo loro in terra nostra, pronto e deciso, che c'insegna innegabilmente

a fare meglio la guerra». Giustizia, perfino abbondante, verso l'alleato: e giustizia verso il nemico. «Leggo il diario d'un disertore ungherese con frasi di questo genere: — Tappa a Linz. Siamo giunti qui. Un pomeriggio domenicale. Mi assalgono i ricordi del bel tempo felice. Vedo la primavera e quelli che ne godono. — Mi volto dall'altra parte per non dire come il Giusti nel *Sant'Ambrogio* e per non farmi censurare.»

Insomma «la guerra è una cosa grave sia per il sangue che chiede, sia per altro che non dà più, — e penso che ho bisogno di tanta forza ancora, e di forza che viene da lontano per vincere questa nostalgia».

*

Soffrire con tanta dignità e meditare con tanta umanità è già da coscienza superiore. Ma la figura di Castellini ci s'ingrandisce ancora, se pensiamo alle deduzioni pratiche ch'egli trae dal suo dolore e dal suo pensiero.

Alcune sue parole, scritte venti giorni prima della morte, il 25 maggio del '18, hanno un valore testamentario: «Stamattina ho voluto andar a vedere i soldati, perchè mi par sempre — quando mi lascio andare a commuovermi sentendo un inno — che si deve poi pensare al rovescio della medaglia. La guerra non è fatta né di entusiasmo né di musica, ma della resistenza lassù, in linea. Io ho in me, ogni momento, questa contraddizione, e mentre ho l'orgoglio della mia intelligenza — che deve rendere dove è utile — sento l'istinto di prodigarmi, se possibile, e di pagar di persona, per non illudermi vivendo lontano dai soldati. Voglio molto bene

al mio Paese, ma so leggere anche Zola e Tolstoi pensando a tutto quello che di umano, di profondo, di doloroso hanno saputo dire». E il giorno dopo precisava, riprendendo senza avvedersene il filo dello stesso pensiero: «È certo che il problema della guerra e della pace nel senso sostanziale si affaccia spesso anche a noi, ma non possiamo risolverlo. Teoricamente sì: praticamente resistere, vincere, e poi risolvere il problema. Il nostro Papà era così: teoricamente democratico, praticamente aristocratico. Che vuol dire, in fondo, cercare e ottenere i mezzi per vincere. E la soluzione si avrà soltanto dopo aver ristabilito le sorti di tutti secondo giustizia». Il che vuol dire, chiosiamo noi, collocare l'ideale a un limite matematico, ma non mai perderlo di vista, e mirare alla pace e alla giustizia accettando la vita ogni giorno come lotta e martirio. La quale posizione è perfettamente virtuosa e inattaccabile così dal lato etico come dal politico.

Parole definitive, queste ultime che ho citate, nelle quali si riassume una personalità in cui ormai il patriottismo illuminato e l'umanitarismo intrepido, il coraggio e il dolore, l'orgoglio e la disciplina, il pensiero e l'azione sono interamente equilibrati. Si sente che non era convenzionale umiltà quella che gli faceva scrivere: «faccio il mio piccolo dovere come sempre», «vi mando la mia fede modesta che si converte in pazienza», e che non era retorica iattanza quella che nei giorni di Caporetto gli faceva scrivere: «Pure, se Dio ci darà la tenacia di durare qualche anno, spero rifaremo tutto da capo». E si ripensa con emozione a quella sua breve polemica con la madre (ch'era degna di lui e della quale egli era degno), quand'ella non

sa più contenersi e pensa, per un istante, che la guerra è *un po' lunga*, e Gualtiero le restituisce l'insegnamento eroico che s'ebbe da lei: «Pur comprendendo il tuo affetto materno, ti prego di riflettere che oggi siamo tutti non soltanto sotto una legge epistolare, ma anche — e sopraltutto — sotto una legge morale che ci siamo imposta con entusiasmo.»

La vita poteva ora trovarlo compiuto cittadino, pronto a un ufficio di capo; la morte poteva coglierlo in stato di santità. Il destino scelse la seconda via. E di santa serenità sono le sue ultime righe: «Cara mamma, la grippe ha purtroppo preso quasi tutti noi. Non inquietarti. Ci facciamo buona compagnia. Baci. *Gualtiero*».

Un suo superiore soleva dire: «Castellini è un'anima lunga che salta sempre fuori dalle trincee e nessuno lo prende». *Anima lunga:* che è un modo gentile e scherzoso per dire anima grande, giovane magnanimo.

Già il Croce, parlando dei pensieri religiosi di un giovane tedesco morto in guerra, ha esortato qualche ingegno storico e filosofico a iniziare la raccolta e lo studio di cosiffatte testimonianze eroiche, preziose oltre tutto per le cose che ci dicono sui problemi spirituali del mondo moderno e sulle vie del prossimo avvenire.

Fra le testimonianze italiane poche stanno all'altezza di quella del Castellini.

Il Dante di Scotti.

L'immagine che noi abbiamo di Dante è precisa ma sommaria. Più che un ritratto è un'ombra scura dentro una luce viva. Da ciò molte seduzioni e molte difficoltà per il biografo.

Dante è nostro vicino per la lingua che parla e per l'accento delle passioni. Senonchè fra lui e noi è il Rinascimento, uno stacco breve ma profondo. Lo vediamo nettamente sull'altra riva, e quasi ci facciamo avanti per toccarlo. Ma quando gli stiamo di faccia ci accorgiamo che lo stretto abisso non è varcabile. Da ciò altre difficoltà per chi voglia narrare la sua vita e descrivere la sua figura.

Non avemmo molti tentativi di questo genere nell'anno del centenario. Le onoranze furono affidate alle autorità politiche e alle universitarie o accademiche. La letteratura militante se ne stette o ingenuamente o accuratamente in disparte. Essa non sa che farsi di Dante, poeta troppo italiano per un dipartimento francese e troppo vivente per un cimitero fraseologico.

Una *Vita di Dante* per il popolo, o almeno per una larga cerchia di lettori, ha scritta

Tommaso Gallarati-Scotti,[1]) l'autore della *Vita di Fogazzaro*. Con questa egli rispondeva, volere o non volere, alla domanda: fino a che punto è riuscito e come non è riuscito completamente uno dei tentativi più ampi che nella seconda metà del secolo XIX si siano fatti per dare all'Italia una letteratura d'idee viventi e di sentimenti sentiti come la voleva De Sanctis? Fogazzaro è un abbozzo di poeta. Il grande poeta nostro, il solo che, con una esperienza anche assai più vasta della manzoniana, veramente possa insegnare a ciascuno di noi un'arte poetica, è ancora e sempre Dante. Ancora e sempre, per ritrovare noi stessi, dobbiamo rifarci a un troppo arduo passato, e le tradizioni più recenti sono, in complesso, povere d'autorità. Appunto perciò, e non per suggestione della data, Scotti ha sentito il bisogno di scrivere una vita di Dante.

Ma i dati di fatto sono oscuri e lacunosi, e facilmente soggetti alla leggenda. V'è quella compatta uniformità d'ombra, e v'è quel distacco stretto ma precipitoso di cui parlavo in principio. Lo sforzo di rendere credibile e coerente la biografia (ignoto agli innumerevoli narratori di Goethe ed anche, per risalire tanto più lontano, estraneo allo stile di Plutarco) è evidente in tutti i biografi di Dante e in Scotti non meno che negli altri. La sproporzione fra le testimonianze che Dante dà di se stesso e i controlli e le integrazioni di cui disponiamo fuori delle opere sue genera uno squilibrio a cui forse nessuno ha il potere di sottrarsi. Questa invadenza del poeta pesa sullo storico anche più che sei

[1]) TOMMASO GALLARATI-SCOTTI, *Vita di Dante*. Milano, Istituto Italiano per il Libro del Popolo, 1921.

secoli di ripetizioni bigotte: l'ultimo dei quali pesantissimo.

Nell'insieme mi pare che lo Scotti abbia resistito bene a questi pericoli. Esagera anch'egli, come quasi tutti, l'importanza obbiettiva della politica fiorentina di Dante, dimenticando a volte ch'egli non fu sovrano della sua città, ma magistrato, con altri cinque, per breve tempo, e che l'ipostasi sublime della *Commedia* dev'essere accettata con beneficio d'inventario quando si tratta di mettere, nello stretto quadro della storia, Dante Alighieri di fronte al papa e accanto all'imperatore. Ma a pag. 83 trova il giusto accento quando definisce quell'azione politica «partecipazione modesta e attiva di buon cittadino alla vita del Comune». Obbedisce qualche volta alla maniera encomiastica dicendo che Dante «non ha mai piegato il suo genio», «non ha mai piegato costa», e non seppe adulare, e fu «incapace di una sola frase non sincera». Sebbene egli sappia che nemmeno la vita di Dante fu esente di compromessi pratici e di transigenze poetiche e sia costretto a narrare (pagina 103) come l'uomo politico superasse nell'*ira folle* «le ripugnanze che avrebbe dovuto provare nelle trattative con vecchi feudatari venali» e a giudicare poco dopo (pag. 119) severamente una qualche tortuosità d'ispirazione del *Convivio*.

Ma sono rari eccessi, momentanee distrazioni che non offuscano la chiarezza del libro. Il pensiero che guida lo Scotti è sobrio e costante, e dà a questo suo racconto un'originalità tanto più persuasiva quanto meno ricercata ed esibita. Non si trattava per lui di scoprire fatti nuovi o di sovvertire nozioni acquisite, e quelle volte che la sua critica si esercita sullo scarso e di-

scorde materiale documentario può avere ragione o torto. Si potrà forse dissentire da lui in ciò che riguarda il soggiorno parigino di Dante, si dovrà dissentire dall'interpretazione, una volta tanto romantica, che dell'episodio di Ulisse (spiegato come un'esaltazione dell'audacia poetica di Dante stesso) dà lo Scotti, a cui non dovrebbe piacere questo modo d'intendere l'Inferno come un paradiso laico ed ereticale ove la legge di Dio condanna mentre la legge del poeta santifica. Ma non si può dissentire dalla formula con cui lo Scotti riduce ad unità l'esperienza di Dante e ne trae l'insegnamento.

Dante, di cui pure nessuno fu poeta maggiore, è prima di tutto uomo pratico e poi poeta. Il suo attaccamento più spontaneo e più imperioso è alle cose della vita. L'azione è per lui il *negotium*, la poesia è l'*otium*. *Otium* tragico, di senso ben altro da quello che a questa parola davano alcuni scrittori latini, ma insomma rifugio, asilo, ultima salvezza cercata solo quando a tutte le altre richieste il destino ha detto di no. Senza nessun gusto del paradosso e nessuna enfatica vanteria di scoperta, lo Scotti allinea. di capitolo in capitolo, le sconfitte di Dante. Sempre, in qualche modo, la politica è «un annaspare nel vuoto», una «bancarotta»; ma raramente è così sterile e così sardonicamente condannata alla nullità come fu per Dante. Tappa dopo tappa, non c'è nulla di nuovo per lui tranne la maggiore estensione dell'insuccesso. Dal fallimento della politica fiorentina egli sale via via al fallimento della sua politica universale e al tracollo di Arrigo VII. Incapace di concretare la sua volontà storica, non aveva avuto fortuna di gran lunga più amica nella carriera

poetica. «Certamente, come alcune parole sue rivelano, egli si doveva essere sentito rimproverare in quegli anni di esilio il suo passato poetico e amoroso. Intorno a lui — specialmente nei centri di coltura e di studio — i dotti invidiosi dovevano avergli mostrato le loro erudite diffidenze, facendogli pesare quella che essi stimavano una attività leggera di lirico erotico. La sua grande passione e i suoi versi dovevano essere stati commentati sfavorevolmente. Non solo la sua persona, ma *ogni opera già fatta* era sembrata *di minor pregio* (*Convivio*, I-3). Sono parole chiare.»

Dopo la fine di Arrigo VII egli non si trovava soltanto davanti al fallimento dell'Impero. «Si trovava di fronte al fallimento di tutta la sua vita. Che cosa gli restava in pugno di ciò che aveva sofferto, atteso, studiato, tentato per realizzare il suo mondo ideale? Nulla o poca cenere.» Così nasce, negli ultimi otto anni di questa vita disperata, la *Divina Commedia*. S'intende bene che Dante è originalmente poeta e che nella *Vita Nuova* c'è più di quanto occorra per attestarlo; ma è probabile che, se l'uomo d'azione avesse avuto fortuna, il poeta non sarebbe andato molto più in là della *Vita Nuova*, ed è poi certo che tra la *Vita Nuova* e la *Commedia* c'è una distanza smisurata che solo la passione pratica ha permesso al poeta di traversare. La *Commedia*, infine, se nasce dalla vita attiva sfocia alla sua volta nella vita attiva, della quale è nello stesso tempo una vendetta ed una restaurazione. Il poeta cerca asilo nell'eterno fantastico contro le delusioni del tempo; ma da questo asilo enuncia un programma temporale. Il profeta aveva già superato l'ar-

tista, dice lo Scotti; o, con diverse parole, lo scambio tra l'esperienza e la poesia era ormai compiuto, l'anello della vita pratica e della fantastica era chiuso.

È proprio di tutte le cose serenamente vere parere comuni. E moltissimi crederanno d'aver sempre visto Dante come questo suo biografo lo vede. Ma l'essenziale è il rilievo in cui il nuovo ritrattista mette il profilo dello sconfitto che non s'arrende, è l'insistenza con cui accentua questo duplice passaggio dall'azione alla fantasia e dalla fantasia all'azione. Da ogni lato della sua personalità Dante sconfina. Il piccolo libro dello Scotti è tutto inspirato da questa visione, e perciò ha pagine belle come quelle sull'esilio e i peccati di Dante (95-96) e quella sulla vita politica come bancarotta (158) e quelle sul ritorno irrazionale al regno di Dio (166 e seguenti) e quelle sulla vita a Ravenna; perciò aggiunge qualche chiaroscuro all'ombra convenzionale di Dante e restringe un poco lo spazio invarcabile che ci separa da lui.

Dico dello spazio che separa noi uomini moderni dal medievale, non di quello che s'apre fra la poesia di Dante e lo spirito letterario odierno, e che è addirittura voragine. Se Scotti avesse voluto scrivere un libro per dire come e perchè Dante sia più spesso un ospite incomodo che un nume indigete nella tradizione letteraria italiana, come e perché la letteratura militante di oggi si sia astenuta dalle onoranze, non avrebbe potuto far di meglio. «Egli» dice lo Scotti «non è il letterato — odioso tipo creato dal Rinascimento — lo sfruttatore dell'arte, il virtuoso delle lettere....» «Non si compie» insiste altrove «una grande opera d'arte se in qualche

modo non si perde per essa la propria anima, se non le si sacrifica senza misura e senza esitazioni, se non si brucia in essa tutta la materia greggia e incomposta della propria umanità. In questo l'artista sovrano si distingue dal mediocre artefice di versi e di libri. Per lui lo scrivere è la forma più alta di vita e di azione: è una purificazione ascetica ed un atto veramente eroico.» Ma appunto perciò sulle due principali cime del Parnaso italiano — quella dei mercanti sfacciati e quella dei decoratori in cartapesta — non c'è posto per monumenti a Dante. Appunto perciò la letteratura militante fu assente, e non solo per disgusto degli sbandieramenti, dal centenario. Se potessero parlar franco preferirebbero Bettinelli. A Dante vivo rimprovererebbero, come Giovanni del Virgilio, di cantare per il volgo e non per la gente dotta. Dante, riverito fino alla cortigianeria, è stato ed è tepidamente amato dal letteratume italiano. L'esempio ch'egli offre è troppo difficile, la sua strada è troppo malagevole.

Nessuno, e nemmeno lo Scotti, lo raccomanda come esempio da imitare scolasticamente. Non si imita Dante senza cadere in un'enfasi bislacca, come non si imitano i puri classici senza cadere nella melensaggine dell'acqua distillata, così diversa, nonostante ogni industria d'alambicco, dall'acqua di sorgiva! Né si tratta di ripetere, secondo le nuove circostanze in cui vivono le nuove generazioni, la sua solitudine e il suo sdegno: come in buona fede tentò Carducci. Scotti parla d'imitazione di Dante nel senso umile e devoto in cui un credente parla d'imitazione di Cristo. Il poeta italiano smetta di considerare la poesia come una pianta ornamentale

da coltivare in serra; fugga la torre d'avorio come la più obbrobriosa delle prigioni; viva come coscienza fra coscienze, come uomo fra uomini, e tratti l'arte come una vocazione e non come una professione. Dante si sarebbe vergognato di essere un puro poeta, un impeccabile e inconturbabile rappresentatore, cioè di campare nella società dei mortali a credito sull'immortalità.

Così facendo ogni poeta può, senza emulare Dante, essere italiano e dantesco.

Teatro nuovo.

Multa renascentur quae iam cecidere; ma la disputa sul teatro italiano non ha da risorgere perché è sempreverde da parecchi secoli e, se muta gradualmente di fronda, non muta di sostanza e di tronco. Gli italiani, e non essi soli, si son messi in capo fin dal Rinascimento che una letteratura che si rispetti dev'essere come un bel palazzo con le sue scuderie, cantine. scale, scalone, stanze per abitare e sale di rappresentanza, e, se non è completa, s'ha da completare via via secondo un piano prestabilito tramandato dai Greci e imitato più o men bene dai popoli moderni. In ogni palazzo letterario i saloni più illustri sono quelli dell'epopea e del dramma. Dapprima gl'italiani si diedero un gran da fare per l'epopea; poi — specialmente dopo che culminarono le glorie drammatiche della Francia e dell'Inghilterra — si appassionò di preferenza al dramma. Ed oggi non v'è molta gente che si rammarichi sul serio perché all'Italia manchi un vero e proprio poema nazionale come l'Iliade e l'Eneide; ma sono moltissimi quelli che si torturano sul serio intorno al cosiddetto problema, che è poi un qui pro quo pedantesco e accademico, del teatro nazionale.

I dati di questo problema sono tutti, almeno

in qualche misura, arbitrari. Si comincia col supporre che non vi sia salvezza letteraria e poetica senza dramma; si continua negando l'esistenza di un teatro italiano (come se non fossero teatro la sacra rappresentazione e il melodramma); si prosegue riducendo o annullando il valore dei singoli tentativi drammatici di tipo «regolare», da Machiavelli a Pirandello, dalla tragedia classicheggiante alla commedia borghese; si conclude invitando i «giovani» a una specie di lavoro collettivo con cui si dovrebbe riparare alla manchevolezza. Ma, se in nessun paese la critica, anche quando parve divenuta ribelle, fu così ortodossa come in Italia nel chiedere rispetto ai santi schemi e alle millenarie tradizioni, in nessun paese il genio dei poeti fu così indipendente e, in alto senso, romantico come da noi nel creare nuove forme e nell'abolire le antiche pur quando credeva di lavorare sulla falsariga dei progenitori. La poesia italiana in quanto è capolavoro è quasi tutta trascendentale e visionaria, dal dolce stil nuovo e dalla Divina Commedia fino a Pascoli e certi rami del futurismo. Per sette secoli essa s'è raffinata nella ricerca dell'assoluto e in una febbrile sublimazione che rendeva filiformi, se pure talvolta non spezzava addirittura, i vincoli con la realtà. A questa fuga dal mondo si debbono la sintesi cabalistica della *Divina Commedia*, la petrarchesca fedeltà alla donna morta, le cavalcate nell'assurdo del poema cavalleresco, il paesaggio morale e fisico della poesia leopardiana ove la coscienza lirica sembra, capovolta, avere le sue basi nel cielo stellato vicinissimo e onnipresente, nell'infinito e nella morte, e guardare gli uomini e la terra solo da quelle lontananze.

Il predominio di uno spirito cosiffatto nelle nostre lettere mostra quanto l'educazione trascendentale e cattolica abbia agito sulla nostra gente più profondamente degli esempi greco-romani. Naturalmente questa direttiva ha risultanze positive e negative. Il capolavoro raggiunge finitezze e trasparenze incomparabili; ma, poiché il capolavoro è raro, la gran massa della produzione, non nutrita dall'amore per la realtà ma non capace degli alti voli di cui è ambiziosa, risulta più pallida e insignificante al paragone. Altre letterature più pedestri trovano nell'osservazione della vita così com'è un alimento che si direbbe alla portata di tutti e che conferisce un certo interesse anche a diecine e a centinaia di opere cui manca l'impulso del capolavoro assoluto. In Italia la smania del sublime condanna alla sterilità presuntuosa folle intere di poeti incapaci di rassegnarsi ad alture più modeste. Il gusto della realtà è scarsamente sviluppato, e senza questo gusto non v'è né romanzo né dramma. Gli italiani hanno anch'essi i loro capolavori narrativi e drammatici; ma pochi; concentrati in una ricerca della perfezione senza margine così che ciascuno di essi (si pensi, per il romanzo, ai *Promessi Sposi* o ai *Malavoglia*) sembra esaurire il còmpito di un grande artista e di una generazione; non tali né tanti, per piacevolezza e varietà, da riempire la vita di una signora divoratrice di racconti amorosi o da occupare tutte le sere dell'anno al frequentatore di teatro. La produzione romanzesca italiana non basta a fornire le biblioteche circolanti, né basta a tenere i cartelloni la produzione drammatica interna.

Il carattere eminentemente lirico e fantastico

della poesia italiana ha perfino ingenerato il pregiudizio che romanzo e dramma fossero generi inferiori da lasciare ai mestieranti. È interessante il fatto che questo pregiudizio non solo non fu combattuto dai commediografi sul finire del secolo XIX, ma fu quasi favorito e assodato da una loro particolar maniera di riverire alla lontana la letteratura e di dichiarare che altra cosa è la letteratura, altra cosa è il teatro. In buona fede essi credevano così di liberarsi dalle molestie della critica ufficiale e professorale (si ricordino le altezzosità di Carducci verso Giacosa) che, incapace di apprezzare quegli onesti e talvolta felici sforzi d'inserire l'umile vita nella tradizione letteraria italiana, desiderosa di misurar tutto col compasso dell'eternità, scrollava le spalle a quella prosa mediocre o a quei bonari martelliani e minacciava di cacciare i mercanti dal tempio. Essi preferivano modestamente di restarne fuori per conto loro. Ma la situazione era più polemica che sincera, e un complesso di circostanze, tra cui potentissima la necessità politica che una nazione unitaria presto o tardi sente d'incoraggiare una produzione interna di letteratura «amena», doveva spingere critici e scrittori a un nuovo tentativo di conciliazione fra la letteratura solenne e la plebea realtà. Il desiderio di vivere onestamente del lavoro intellettuale non è poi così infame che lo si debba passare sotto silenzio. Non essendo più cortigiani o abati o esuli, né trovando nell'insegnamento quanto basti per tirare innanzi, si comprende che i poeti si volgano sempre più numerosi e insistenti al romanzo e al dramma e a questo più che a quello, perché il dramma

fra tutti i *carmina* è quello che promette più pane. E si comprende che, non indifferenti alla loro coscienza letteraria, non vogliano, facendo teatro, sentirsi degradati, e recalcitrino contro la dottrina estetica secondo la quale altra cosa è il teatro e altra cosa è la letteratura.

Queste considerazioni possono spiegare in parte il fenomeno del «teatro nuovo», di cui s'è fatto un gran discorrere, pro e contro, ma più contro che pro in questi ultimi anni. Non v'è una scuola, come s'è voluto dire, e tanto meno una combriccola. V'è uno stato d'animo comune a parecchi scrittori, che genera azioni poetiche e reazioni di critica e di pubblico in parecchi casi analoghe. Non è il caso di esprimere un giudizio complessivo, che sarebbe ingiusto e leggero, come se tutti quei drammi fossero macchine a serie uscite dalla stessa officina. Ma nelle migliori come nelle peggiori v'è uno sforzo significativo e non inutile di allargare il campo di osservazioni dello scrittore italiano avvicinandolo al popolo e alla vita di ogni giorno e preparandolo a collaborare all'indipendenza intellettuale del suo paese. E nelle migliori come nelle peggiori v'è un equivoco, un errore di metodo che nuoce gravemente ai risultati. L'errore è nell'atteggiamento critico e polemico che dà a tutte un'aria di famiglia. La tradizione letteraria italiana che pocanzi ho riassunta in alcuni dati fondamentali pesa come un incubo su questi scrittori che non osano andare davanti al pubblico senza prima aver chiesto scusa alla poesia. Ognuno di essi pare si metta al lavoro dopo un intimo contrasto che si concluda in un'asserzione combattiva di questo genere: «Ah, voi dite che il

teatro non è letteratura? non è poesia? Ora vi faccio vedere io».

E ci fa vedere lui. Egli ha un certo oscuro rimorso di darsi a un «genere inferiore», e lo supera con un alibi. Intanto, tutte le volte che può, evita di chiamare il dramma dramma, la commedia commedia, il pane pane, il vino vino. Di qui le confessioni, i grotteschi, le fiabe, le avventure. Poi cura d'inserire nel dramma un articolo critico in cui ragiona e documenta la necessità e la santità della fantasia. Oppure, in mezzo a personaggi reali, mette un personaggio sublime condannato a far lirica come un canarino in gabbia o un grammofono in una casa d'impiegato. Oppure piglia pari pari i personaggi del suo piccolo e profondo dramma sentimentale di tutti i giorni e li veste di piume spagnuole o di pelli trogloditiche, non perché senta senz'altro la Spagna o il mito in quanto Spagna e in quanto mito, ma per ottenere la poesia attraverso la lontananza e il pittoresco. Tutti questi espedienti si equivalgono. In sostanza gli autori che se ne valgono considerano, senz'avvedersene, la realtà come una pietanza e la poesia come un condimento che si versa sulla pietanza bell'e pronta. Poiché la letteratura italiana predilige i fiori illustri e fra questi la rosa, essi non osano offrirci un mazzo di fiori campestri senza prima averli profumati con essenze di profumieri. Fanno, sì, il teatro, ma chiedendone complimentosamente scusa alla poesia.

Insomma, il nuovo teatro soffre di un suo presunto peccato originale. E perciò esso non risolve il dissidio fra scuola e popolo, fra sublimità e realtà nella letteratura italiana, ma

lo riporta di peso sulla scena, ove l'elemento scolastico e tradizionale si accapiglia con la verità sperimentale. Ci sono molte confusioni di pubblico e di critica che si dovrebbero eliminare per comprendere bene questa strana fioritura giovanile. Parecchi, per esempio, confondono l'arte di questi novatori con quella di Pirandello, che sta invece quasi completamente a sé, che ha prodotto cose a modo loro perfette come *Il giuoco delle parti* e *Così è se vi pare* e che merita di essere esaminata e discussa all'infuori della corrente di cui ci occupiamo. Moltissimi non vedono in queste nuove commedie che artificio e menzogna, condannando a esecuzione sommaria una falange di scrittori che lavorano sul serio e sperano ardentemente di conquistare una forma sicura. Ma le confusioni del pubblico e della critica non impensieriscono: quello finisce sempre per essere d'accordo con l'arte vera, questa, in ultimo appello, rende una superflua giustizia. È invece pericoloso l'equivoco che mina l'ispirazione stessa di questi scrittori: la credenza che la realtà non basti all'arte e che la poesia vi si possa inserire dal di fuori. Dal quale equivoco viene l'atmosfera non vitale delle loro commedie, in cui le creature della piana e grassa realtà boccheggiano nell'aria rarefatta dell'astrattismo estetico.

Parecchi di essi sono capaci di cose interamente belle. Purché sgombrino la loro mente da rimorsi imparaticci, purché abbiano il coraggio di accettare in blocco la loro ispirazione. Non è vero che il teatro abbia le sue leggi (che poi nessuno, sebbene tanti da Aristofane in giù ci si siano provati, è riuscito a raccogliere in un codice). Non è vero che il pubblico abbia

«le sue esigenze»: un'opera viva finisce sempre per soggiogarlo. Non è vero che la realtà non sia poetica. Non è vero che la fantasia e l'assurdo non siano drammatici. Ma è vero che manca di vitalità un'opera nella quale il realismo e il lirismo vengono a un faticoso e premeditato compromesso. Se uno di essi s'innamora davvero di un caso di vita vissuta, lasci stare le cabale e le suggestioni calcolate, sia semplicemente un uomo davanti alla Natura, come già disse Faust, e farà un'opera terribilmente poetica, come è, per esempio, *La Parigina*. Se uno di essi è agitato davvero da una immaginazione trascendentale, curi di portare tutto il dramma, senza riguardi pel pubblico, a quell'alta temperatura, e farà teatro, come fece Shakespeare nella *Tempesta*. Ma non faccia, né questi né quegli, passar lo spettatore dalla temperatura del monologo trascendentale a quella del quadretto di genere. Siffatte docce alternate di sublimità e di realismo soffocano l'una e l'altro e suppliziano i nervi.

Il pubblico digerisce tutto, perfin l'arte vera, purché gl'ingredienti non siano di sapori troppo discordi; segue chiunque, purché non lo si impazientisca menandolo in qua e in là. Esso è già largo di benevolenza al «teatro nuovo»; gli sarà largo di gloria non appena i nuovi drammaturghi si decidano a dargli del teatro — realista o fantastico che sia — senza chiederne scusa e senza trascinare lo spettatore in una vieta disputa accademica ch'esso non comprende e non gusta.

Pirandello.

Perfino i titoli delle opere mostrano che l'anima di Pirandello fu sempre, più che occupata, invasata dal problema della personalità. Il quale può formularsi a questo modo. Noi pronunciamo con una sola brevissima emissione di voce la paroletta *io*, e ci regoliamo o crediamo di regolarci come se davvero ognuno di noi fosse una monade. Ma, considerata attentamente, di quanti elementi dissoni e dissociabili è formata questa presunta unità! in quanti aspetti, che a volta a volta valgono per definitivi, si presenta un medesimo uomo a se stesso ed agli altri! quali stacchi profondi separano il me stesso lirico ed intimo dal me stesso sociale e pratico, e il me stesso di oggi da quello di domani! Nulla, anzi, è più illusorio e mendace di questa espressione che così abbondantemente adoperiamo: *me stesso*, o di quell'altra che l'equivale: *individuo*. Non v'è medesimezza ma mutabilità perpetua, non v'è individualità, ma divisibilità sino all'infinito. Non solo il nostro io non si tuffa mai nella stessa corrente. Esso pure non è che corrente: non punto di vista, ma visione senza ritorno e irrevocabile fantasma.

Problema filosofico (e non nuovo), o tema ar-

tistico? Sarebbe problema filosofico se fosse nient'altro che pensato; diventa tema artistico dal momento ch'è sofferto. Varrebbe la pena che un giorno lontano, quando fosse giunto per lui il momento di raccogliere le vele, Pirandello ci narrasse la genesi biografica di questa sua persistente e dominante ispirazione. Ma forse egli si stupirebbe della nostra curiosità e gli verrebbe fatto di risponderci, mezzo trasecolato, che non capisce come mai avrebbe potuto pensare ad altro. C'è dunque qualcosa, nella vita interna ed esterna, che s'avvicini alla paurosa grandezza ed alla grottesca comicità di questo problema? È possibile aprir gli occhi alla luce della vita e veder altro, meditare su altro?

Infatti è esagerato dire, come spesso si dice, che alla fine del secolo XIX tutte le religioni fossero liquidate. Una almeno rimaneva, e ardente fino al fanatismo: quella che divinizzava i diritti e la potenza dell'individuo, e sottoponeva tutti i fenomeni del mondo alla critica del soggetto. Un Dio trascendente non era più ammesso, una realtà obbiettiva delle cose non era più creduta. Ma, se anche l'individuo si frantumava, se anche il soggetto andava a rotoli, che cosa restava più in piedi? Anche Pirandello, come tutti gli uomini di quel tempo, sarebbe stato beato di portare corone al simulacro del Dio Io e d'intonare la sua *Laus Vitae*. Non è colpa sua se non c'è riuscito. Appena volto lo sguardo al nume dell'epoca, all'Individuo sovrano, ha cominciato a veder doppio e triplo e multiplo. Anche quest'ultimo dogma era dunque una relatività, anche quest'ultimo appiglio era inafferrabile.

Qualcuno supporrà ch'io attribuisca a Piran-

dello motivi e fini dei quali egli non s'è dato pensiero. Io trovo invece questo sgomento lirico davanti alla molteplicità dell'io nettamente espresso a pag. 119 di *Sei personaggi in cerca d'autore* (edit. Bemporad): «Soltanto per sapere, signore, se veramente lei com'è adesso, si vede.... come vede per esempio, a distanza di tempo, quel che lei era una volta, con tutte le illusioni che allora si faceva; con tutte le cose, dentro e intorno a lei, come allora le parevano — ed erano, erano realmente per lei! — Ebbene, signore: ripensando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più; a tutte quelle cose che ora non le *sembrano* più come per lei *erano* un tempo; non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente *questo* come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinato a parerle illusione domani?»

Da ciò, erma bifronte, l'umorismo e il pessimismo di Pirandello: umorismo acre e consumante, così diverso dal dolce solletico, che altri maestri di quest'arte, meritamente celebri, fanno ai piedini delle lettrici; pessimismo che davanti alle ultime conseguenze non s'imbosca e che talvolta riecheggia, senza imitarli, accenti sconfortati che già altra volta udimmo nella nostra poesia. «Eppure» si legge a pag. 126 del *Fu Mattia Pascal* (ed. Bemporad) «eppure la coscienza, pensavo, ha l'illusione di rendere più facile e più comoda l'esistenza! Ma, anche ammettendo che la renda veramente più facile, con tutte le sue macchine così difficili e complicate, domando io: — E quale peggior servizio a chi sia condannato a una briga vana, che rendergliela facile e quasi meccanica? —»

Oppure si legga, a p. 80-81, quella descrizione del suicida, in cui tragico umorismo ed acquetato pessimismo convergono:

«Pareva più piccolo, lì in mezzo al viale: stava composto, coi piedi uniti, come se si fosse messo a giacere prima, per non farsi male, cadendo; un braccio era aderente al corpo; l'altro un po' sospeso, con la mano raggrinchiata e un dito, l'indice, ancora nell'atto di tirare.... Una dozzina di vespe vi ronzavano attorno; qualcosa andava a posarsi anche lì, vorace, su l'occhio. Fra tanti che guardavano, nessuno aveva pensato a cacciarle via. Trassi dalla tasca un fazzoletto e lo stesi su quel misero volto orribilmente sfigurato. Nessuno me ne seppe grado: avevo tolto il meglio dello spettacolo».

*

Il fu Mattia Pascal, pubblicato per la prima volta circa vent'anni fa, smentisce quelli che attribuiscono i temi e la tecnica della drammaturgia pirandelliana a un tardivo sperimentalismo ispirato da esempi stranieri e principalmente da Bernardo Shaw. Al centro di questo romanzo è appunto l'idea della multipla personalità. Il protagonista, cacciatosi in opprimenti imbarazzi di famiglia e di danaro, profitta di un macabro equivoco (un altro qualunque, ripescato parecchio tempo dopo la morte nella gora di un mulino, viene preso per lui), e evade dalla famiglia e dalla società, scegliendosi un nome nuovo e creandosi una vita indipendente. Naturalmente il tentativo è di breve durata.

L'uomo barcolla e cade se non è sorretto da vincoli e catene d'ogni sorta; e il fu Mattia Pascal è forzato a risuscitare col suo autentico nome.

Non è inverosimile che Pirandello conoscesse la storia dell'uomo senz'ombra narrata da Chamisso, o qualche cosa di simile.

«Uscii di casa» (p. 231) «come un matto. Mi ritrovai dopo un pezzo per la via Flaminia, vicino a Ponte Molle. Che ero andato a far lì? Mi guardai attorno; poi gli occhi mi s'affissarono su l'ombra del mio corpo, e rimasi un tratto a contemplarla; infine alzai un piede rabbiosamente su essa. Ma io no, io non poteva calpestarla, l'ombra mia.

«Chi era più ombra di noi due? io o lei?

«Due ombre!

«Là, là per terra; e ciascuno poteva passarci sopra: schiacciarmi la testa, schiacciarmi il cuore: e io, zitto; l'ombra, zitta.

«L'ombra d'un morto: ecco la mia vita....

«Passò un carro: rimasi lì fermo apposta: prima il cavallo, con le quattro zampe, poi le ruote del carro.

«Là, così! forte, sul collo! Oh, oh, anche tu, cagnolino? Su, da bravo, sì: alza un'anca! alza un'anca! —»

Può anch'essere che l'affinità con Chamisso sia solo apparente e superficiale. Ma fra i romantici, e non fra i decadenti, si devono cercare i presupposti di Pirandello. In essi, oltre che nella sua propria coscienza, egli ha trovato il tormento del dissidio e la volontà di superarlo.

E già nel *Fu Mattia Pascal* sono atteggiamenti che fanno presentire il teatro. Il dialogo

è sempre diretto, i passaggi intermedi sono frettolosi e qualche volta appena abbozzati, mentre le situazioni principali sono sfruttate senza residui.

Se quest'autore è arrivato relativamente tardi al teatro, l'indugio si deve alla sua timidezza di erudito e di professore. Non osava, finché la necessità non fosse ineluttabile, presentarsi al pubblico con novità che dovevano parere stramberie. Ripugnava a quest'uomo sensibile e delicato metter fuori una tecnica drammatica così simile, senza volerlo e forse senza neanche saperlo, e nonostante l'enorme diversità d'intenti, alle scomposizioni dei pittori e scultori futuristi.

Il dramma sorge in lui, difatti, non tanto dalla consapevolezza di un dissidio fra l'uno e l'altro essere umano, quanto da quella di un'inconciliabilità fra due funzioni e due aspetti dello stesso essere. Protagonista ed antagonista portano, si direbbe un po' grossolanamente, lo stesso cappello, e l'io e il tu si riferiscono allo stesso soggetto. Perciò il metodo della rappresentazione non può consistere che in una specie di — non sollazzevole — fregolismo.

*

Ci vollero molti anni prima che Pirandello si decidesse a queste temerità. E ci vorrà forse ancora un po' di tempo prima ch'egli superi un'altra timidezza.

Il problema morale e psicologico che lo ispira è grande; i personaggi a cui lo attribuisce sono piccoli. Quel Mattia Pascal è un uomo di men

che mediocre levatura; così goffamente brutto che non si capisce come abbia avuto una giovinezza scapigliata; così limitato che il suo ideale di una vita libera si esaurisce in qualche viaggetto e in una camera mobiliata a Ripetta. Le sue relazioni sono volgari, le sue esperienze meschine. Se ha un pensiero interessante, sentiamo che non gli appartiene e che quella volta parla e pensa per conto dell'autore. Il problema della doppia personalità non è pane pei suoi denti. Egli può ciecamente subirlo, ma non viverlo.

Simili osservazioni possono farsi pei personaggi drammatici, ed anche per i *Sei personaggi*. Dramma fra i più potenti che Pirandello abbia scritti. Qui il problema dell'io è tradotto in termini estetici. Quali sono i rapporti fra la vita inafferrabile e l'arte immutabile? come si passa dall'attimo all'eternità? come può l'uomo, travagliato dalla sua inconsistenza, trovare serenità nel *ne varietur* della creazione artistica? La tragicità consiste in questo: che l'arte alla sua volta si proietta sulla vita, che il fantasticato diventa reale, e il fiume tumultuante della mutevolezza ingoia quell'illusione di eternità. Pensiero altissimo; e perciò stupisce che Pirandello lo abbia incarnato in alcuni piccolo-borghesi incapaci di rendersene conto. Così avviene che le loro parole siano qualche volta oscure e qualche altra volta non spontanee e che non tutto il pubblico sia in grado di capire che questo dramma non è soltanto una cosa divertente e bizzarra.

Ma c'è tempo ancora prima che Pirandello compia ottant'anni. Allora tutti riconosceranno in lui lo scrittore di prim'ordine, ed egli stesso

avrà fatto un altro bel po' di strada. Le sue creature saranno divenute pari al significato che hanno: la scomposizione analitica dell'individuo avrà dato luogo a una ricostruzione sintetica sotto la guida della coscienza religiosa che unisce tutti i particolarismi; e la morale sanamente reazionaria che è al fondo di tutte queste negazioni sarà venuta in luce.

Ce ne sono preannunzi dovunque. Nel *Fu Mattia Pascal*, a pag. 191, si legge:

«Se la morte, insomma, che ci fa tanta paura, non esistesse e fosse soltanto, non l'estinzione della vita, ma il soffio che spegne in noi questo lanternino, lo sciagurato sentimento che noi abbiamo di essa, penoso, pauroso, perchè limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia, oltre il breve àmbito dello scarso lume, che noi, povere lucciole sperdute, ci proiettiamo attorno, in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento d'esilio che ci angoscia?».

E nei *Sei personaggi* (p. 53) il PADRE dice: «.... una desolazione mortale, che è la vendetta.... del Démone dell'Esperimento che è in me, purtroppo: cioè dell'attuazione di un bene impossibile.... quando manchi la fede assoluta, quella fede che ci fa accettare umilmente la vita com'è: e noi orgogliosamente intendiamo di sostituirci ad essa, creando per gli altri una realtà che crediamo a modo loro; mentre non è, signore; *perché ciascuno ha in sé la propria realtà che va rispettata in Dio, anche quando sia nociva a noi!*»

Sono questi sentimenti che, prima o poi, devono uscire di parentesi e occupare, per così dire, tutta l'area dell'arte pirandelliana. Allora anche i più disattenti s'accorgeranno della differenza che passa tra le sue acerbe dissonanze e i contrasti dozzinali degli umoristi di mestiere, tra la sua indagine appassionata e le dilettazioni dei grotteschi.

Emilio Praga.

Quidquid tentabat dicere versus erat. Una facilità più che ovidiana trascinava l'ispirazione di Emilio Praga, e in Heine, in Musset, in Baudelaire, suoi prediletti esemplari, egli vide piuttosto gli appariscenti dissidi che le ardue eleganze. Se ne confessò umilmente:

> Io mi son un che quando va la penna
> La lascio andare.

Si descrisse

> un povero poeta
> di te indegno, o divina, un sognatore
> cui mancâr l'ali alla celeste meta,
> ma non mancò l'amore.

Di tanta modestia si giovarono i critici che, trovato nell'opera sua bell'e fatto il giudizio, lo ripeterono pari pari. Nella forma e nel contenuto passò per un irregolare; satanismo, erotismo, atteggiamenti d'improvvisatore zingaresco, tutto fu preso alla lettera; e molti, senza conoscerlo, sapevano di trovarlo al suo posto nella «scapigliatura milanese», tra Boito e Tarchetti.

Ma questo *poète maudit* — osservò il Croce che

si diè la briga di leggerlo — non conosceva sul serio né odi atroci né brutalità sensuali; e, scossa un po' la superficie rugosa della sua arte, si trovano tenerezze idilliche e sentimentali castità. Ora appare interamente adunata in un volume la sua opera poetica, e a me sembra più proficua a studiarsi così con tutte le sue ineguaglianze e i suoi sviluppi, che in una scarna antologia ove fossero scelte, senza tramiti fra l'una e l'altra, le composizioni migliori. Egli non è infatti di quei poeti la cui essenza spirituale si concentra in alcune gocce di un lirismo supremo; non canta per eccezione quando l'ispirazione troppo a lungo compressa è divenuta irrefrenabile; ma tutto il suo vivere è un cantare incessante, e il significato della sua opera è soprattutto in questa ubertosa continuità autobiografica.

C'è una differenza notevole di valore fra le prime e le ultime poesie, fra *Tavolozza* e *Trasparenze;* ma anche nelle pagine iniziali l'impressione del lettore oscilla a più riprese finchè trovi l'equilibrio. Da principio non sappiamo ritrovarci in quella facondia un po' troppo bonaria, in quello strofeggiar pratiano ove, seguendo la comoda inclinazione del ritmo, parole di lusso e parole conversative, apostrofi eroiche e bottate sardoniche ruzzolano tutte insieme con uno strepito baldanzoso. Ma pure non sappiamo staccarci, e presto comprendiamo che quella lirica ci attrae con un fàscino soprattutto narrativo, con la capacità, singolarmente forte nel Praga, di concretare in un breve giro di versi gli elementi di un racconto organico e bene articolato. Pensando a certe rievocazioni d'infanzia e ad alcuni bozzetti, ove le battute del

dialogo sono egregiamente esatte, vien voglia di chiamarlo un poeta novelliere. Si guardi, fin dalle poesie giovanili, il *Professore di greco* o *Pittori sul vero.*

Pittore, oltre che poeta, sa esprimere talvolta con parola commossa il senso d'una contemplazione naturale:

Dimmi che cosa sa narrar la terra
Disseppellita dall'aratro appena,
Quanti avvisi divini
La primavera dal suo sen disserra....
Dimmi i cenni marini.

Favolista, racconta con personificazioni scherzose le vicende delle stagioni. *Marzo* è quasi tutto bello.

Sull'infanzia dei germi e delle fronde
Il marzo sbuffa; alle ospitali gronde
. . . . . .
Fa ogni sbuffo assassino
Delle speranze dell'april bottino;
E alle rive lontane
Caccia un popol di morti e di feriti.
Son sibili e garriti
. . . . . .
Fin le tegole, anch'esse,
Forse per l'abitudine dei nidi,
Si credon rondinelle e volan via.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
E una lepida quercia a una rugosa
Sua vicina dicea: "Monna Ghiandosa,
Rammentate il seicento?
Fu in maggio — se non erro —
Di quell'annata la maggior tempesta.
Un mio ganzo, un bel cerro,
Asfissiato morì nel turbinìo.
E noi — bontà di Dio! —
Siam vive e sane e brille:
Toccheremo il duemille!"

Della pratica di colorista gli restano tracce che talvolta lo fanno stranamente somigliare a un parnassiano:

Parea ruscello immobile il zaffiro,
e lo smeraldo egizïan splendea
del color che, a ciel fosco, ha la marea.

In queste visioni è pienamente poeta; così risentito e sincero che non di rado trova, malgrado la sbrigliatezza del suo solito poetare, accenti sintetici e forme proverbiali e contratte che s'imprimono robustamente nella memoria.

È così dolce un crin che il crin ti sfiori
Sullo stesso guanciale.
. . . . . .
Non credo più che gioia franca esista,
Che resti una fè pura in questa terra!...
Fossi Cassandra eternamente trista!
Fossi Diomede eternamente in guerra!
. . . . . .
M'agita ancora una pietà profonda,
E, dal cinico ingegno al cor devoto,
Il desiderio dell'Iddio m'innonda.
. . . . . .

Disperammo, oh cosa orribile!
Giovinetti ancora e buoni,
L'empietà sposando al facile
Rimeggiar delle canzoni.

Sono cose diverse, ma ricordabili l'una accanto all'altra perché in ciascuna al forte sentimento corrisponde l'espressione ben delineata e precisa e perché tutte insieme dànno un compendio dei motivi più costanti e sinceri del Praga. Una confessione plenaria, estetica e morale, si troverà nel *canto alla Musa* con cui si apre la raccolta *Trasparenze*, non tutto per-

fetto, ma dove si leggono quartine di ammirabile slancio:

. . . . . .
Oggi Satana, domani
In ginocchio nella polvere
Implorando a giunte mani;

Or frenetico di orgoglio,
Or gemente e vergognoso,
Come un uom che in una reggia
Porti un abito cencioso;

Nè in quei dì che al vol fantastico
Del novissimo poeta,
Che apparìa nel ciel d'Italia
Come pallida cometa,

La rugiada dell'encomio
Fu profusa al mio passaggio,
E stupii, povera lampada,
D'esser vista e d'esser raggio;

Nè quel dì che un primo fischio
Mi trafisse a parte a parte,
Per scoprirmi all'occhio attonito
Le voragini dell'arte;

Musa altera — oh! dillo all'anime
Ansie ancor del mio destino,
E susurralo all'orecchio
Del mio pallido bambino —

Non un verso a Bruto o a Cesare,
Non un sol gettato ai venti
In cui freme e rugge e turbina
La bufera degli eventi!

Non un solo all'empia Satira,
Alla livida Ironia....
Diedi il braccio alla mia patria,
Le negai la poesia.

Nei quali versi, del '73, è riconoscibile una sfida polemica al Carducci o almeno alla poesia carducciana del tipo di *Giambi ed Epodi*, sebbene le convinzioni politiche dei due poeti in quanto ad amor di patria e a odio del clero fos-

sero identiche. Odio superficiale e manierato in Praga; suggerito, a torto o a ragione, da una sistematica visione storica in Carducci; ma in quello episodio accessorio, in questo invece materia integrante dell'arte. Per dir più breve e più chiaro, è molto notevole questo proclama del Praga contro la poesia pratica, politica, polemica. Egli acquista una superba consapevolezza dell'intimità e dell'indipendenza proprie alla sua ispirazione, e con gesto non enfatico ma degnamente pio depone il reliquiario della sua poesia come un'offerta ai piedi del Creatore.

Non sarebbe facile a chi non l'avesse letto supporre in un poeta così mosso, così agitato, così esposto alle occasioni, un'idea tanto altera e intransigente della poesia pura quanto quella che scopriamo in quest'inno dedicatorio di tutta la sua opera. Siamo ben lontani dalla «scapigliatura» nell'ovvio senso in cui questa parola rischia d'esser presa; giacchè un'idea estetica come quella cui il Praga aderisce implica rinunzia, disciplina, stile.

In genere ai lettori meno preparati io consiglierei di cominciare proprio dal fondo, da *Trasparenze*. Qui è il Praga migliore e maggiore. Qui il presunto satanico riassume tutto se stesso in un *De Profundis clamavi* ove non invoca da Dio che doni innocenti:

Onnipotente! — oh! fa che non si ammali
La mia pallida musa, illusione
Ultima e santa dei miei dì fatali!
Il mio pan quotidiano è la canzone.
. . . . . .
Ch'io possa sempre adorarti, o Signore,
Negli astri in cielo, e nei fiori in giardino;
Damui la calma e dammi un po' d'amore,
E permetti che viva il mio bambino!

Qui il presentimento rasserenatore della morte:

Come una goccia cader nel tuo seno,
Morte, tranquillo oceano, soave
plenilunio sereno!

qui l'ansiosa paternità:

O mio bambino, unica mia dolcezza,
O mio giglio, o mimosa....

e quell'esaltazione di tenerezza per cui il bimbo e il futuro gli diventano venerabili (*mio venerando!* chiama con bellissima audacia la sua creatura); e l'amicizia senza macchia:

Io, da lontano [1]
nella crescente mia ombra perduto
quando, plaudendo, ti diran sovrano
del duplice liuto,
esulterò come un eletto, e ai lieti
dì ripensando della nostra speme,
griderò: benedetti i due poeti
s'anco non giunti insieme!

Qui finalmente è l'ode in morte di Alessandro Manzoni, non tutta bella ma tutta significativa pei rapporti ideali tra il poeta degli *Inni Sacri* e la scapigliatura milanese, tra il capostipite e la terza generazione romantica.

Blanda infanzia! Mia seria adolescenza!
Io vi chiamo Manzoni!

Non è rimasto molto del «reprobo poeta — di messale sdegnoso e d'ostensorio», del cantore orgiastico che credeva di esplorare chi sa quali abissi di sincerità gridando:

Giù giù, giù vino, giù sonno ed oblìo!
E al primo albor su questo cranio mio,
Fanciulla, incidi:
" Fu un poeta — viator, t'arresta e ridi „,

[1] Versi scritti in un giorno buio. Ad Arrigo Boito.

della «torva musa» evocata da Arrigo Boito:

Per l'Italia nostra
Corre levando impetuosi gridi
Una pallida giostra
Di poeti suicidi.

E tornano invece alla mente certe gentilezze dogliose di *Penombre:*

. . . . . .
A cinque lustri errando nella vita,
Vecchio come una quercia e affranto come
Un sibarita.

E lo sa Iddio se la mia perla fina,
Questa infelice giovinezza mia
Profanò la sua luce adamantina
Per bieca via!

Lo sa Iddio se ho vegliato al mio gioiello,
Se mai vil senso l'anima mi punse;
Vissi aspettando un mio fantasma bello
Che mai non giunse....

Non v'è amarezza di delusione che possa turbare così cordiale candore, né moda letteraria che riesca a inquinare tanta semplicità. Sotto una superficie torbida l'acqua è limpida, manzoniana; e di fronte alla natura ed agli uomini l'atteggiamento del Praga non è molto diverso da quello del Manzoni. Ciò vale quanto dire ch'egli ha la medesima idea di Dio, pur con le sue pose anticlericali e le sue ambizioni panteistiche. Cristiano è e resta, anche se non s'impiccia del dogma.

Cristiano senza dogma: non sarà poco più tardi la posizione di Pascoli?

*

Col che non si vuole istituire in alcun modo un parallelo fra il Praga e il Pascoli: poeti estremamente dissimili nell'indole musicale e nella preparazione stilistica. Pascoli — c'è bisogno di dirlo? — non avrebbe mai attribuito la luce adamantina a una perla fina.

Ma, poichè i due nomi son capitati insieme, sia permesso ancora una volta di notare che fu sorprendente nel Pascoli, universitario e dottrinario ortodosso, l'audacia di dir tutto se stesso in ritmo e in rima, di fare della canzone il suo pane quotidiano, di nulla considerare tanto umile e abbietto che la Musa dovesse torcerne disgustati gli occhi. Per questo lato fu romantico diversamente ma non meno del Praga, e attraverso alcuni aspetti della sua opera potè rintrodursi nella tradizione letteraria italiana quell'ideale della verità piana e della forma popolare ch'era stato supremamente caro ai romantici.

Poi venne Gozzano, e con lui i crepuscolari, poeti il cui gusto per le cose intime e delicate respinse modestamente, quasi con una confessione di trepida debolezza, la poesia concionatrice, e la cui attenzione alle voci sbiadite della coscienza ci esercitò a serie ricerche, d'anima e di stile, da cui la nostra letteratura trarrà, e già comincia a trarre, nuovo vigore. Se è vero che l'opera di Praga non può essere compresa e giudicata se non da chi abbia letto *Trasparenze*, è anche vero ch'essa è, tutta quanta, indispen-

sabile per chi voglia sapere come la testarda tenacia di questi romantici ritardari abbia conservato alle nostre lettere qualcosa ch'era ben degno di venir conservato: l'idea che tra la prosa e la poesia, tra la vita e l'arte, non c'è per necessità stacco d'abisso ma può correre il rapporto che corre tra la radice e il fiore.

Metrica, lingua, metafora non sono in Emilio Praga esemplari. Se essere poeta vuol dire aver cuore caldo e commosso e pronta fantasia egli è indubbiamente poeta; se essere artista vuol dire scegliere accuratamente i materiali espressivi noi diremo, servendoci d'una vecchia antinomia che qualche volta giova, ch'egli è meno artista che poeta. Ma non in tutto la colpa si deve attribuire alla sua negligenza. Il còmpito ch'egli, non dico fino a che punto consapevole, s'era proposto, avvicinare la poesia alla vita vissuta e gettare un ponte fra il verso e la lingua parlata, era troppo pesante per un uomo solo. Il suo tentativo è dei primi, e non poteva riuscire in tutto felice. Da ciò le sconcordanze, le approssimazioni, le licenze poetiche tanto più sgradevoli quanto più il discorso vuol essere umile, gli urti fra inconciliabili qualità verbali. Da ciò le audacie non senza stonature:

La stanzuccia di Steno stava accosciata in alto
Di un palazzo affittato da un ebreo di Rialto;
Palazzo in cui da secoli i topi son signori,
E che allora un patrizio, roso dai creditori,
Aveva, dopo molto esitare, esitato,
Dicendo: va la casa, ma mi resta il casato.

È facile criticare la fattura di questi versi: ma il Gozzano dell'*Amica di Nonna Speranza* ci ha imparato più che in tanta lirica dotta.

Non c'è nulla di più difficile, nella poesia ita-

liana, che dire cose non eccessivamente sublimi. E in genere, ove si escludano alcuni eccezionali esempi lasciati dal Leopardi, non sappiamo catturare la vita quotidiana nella poesia se non con l'esca dell'ironia. Così fece il Carducci nei *Cipressi di San Guido*. Così, più abitualmente, lo Stecchetti che certo conosceva bene il Praga.

Ora questi problemi di stile, sotto i quali si nascondono tante difficoltà della nostra vita letteraria e civile dopo il Rinascimento, sono familiari a tutti gli artisti e a molti lettori. Perciò credo che la ripubblicazione delle poesie di Emilio Praga giunga in buon punto. Vi sono nel suo libro pagine o strofe cui il tempo non ha tolto vigore; ve ne sono altre ove lo stesso dissidio del sentimento veritiero con una espressione immatura testimonia lo sforzo di un poeta che volle cercare strade nuove e sue non sempre lontane da quelle su cui molti moderni desiderano procedere.

Venti e ventuno.

I.

Dicembre 1920.

Non voglio dire che questa fine d'anno resterà memorabile per avvenimenti letterari da paragonare ai politici. Eppure vale la pena di mettere per un po' da canto i singoli libri e di riflettere su alcuni aspetti più generali di quella che s'è convenuto di chiamare «la produzione attuale». L'armistizio, un biennio ch'è sembrato un'èra, è finito, e la letteratura d'armistizio non avrà vita molto più lunga delle circostanze sociali e politiche a cui doveva in gran parte il suo vigore. Vorremmo dunque domandarci, senza nessuna pretesa di rispondere per filo e per segno: con che fisonomia si presenta la letteratura italiana in questa inaugurazione di pace?

Prima di tutto è certo che c'è insoddisfazione, nei lettori e nei critici e negli autori stessi. Questo, si dirà, è un sentimento di tutte le epoche; ed è verissimo, perchè il capolavoro assoluto non esiste, e quando pure l'èra dell'armistizio ne avesse messi fuori a dozzine saremmo tutti d'accordo, lettori e critici ed autori, nel desiderare altre cose non solo altrettanto

belle ma di diversa bellezza. Non era questo dunque che volevo dire: l'insoddisfazione dei nostri giorni ha certi suoi caratteri specifici e non ha niente di simile a quella che sentivamo dieci anni fa. Allora s'erano realizzati quattro principali temperamenti artistici, Carducci, D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, l'ultimo dei quali faceva in certo senso parte per se stesso. I giovani dapprima si misero a gareggiare con quei tre, poi videro che non si riusciva ad uguagliarli, e finalmente conclusero che non ne metteva conto. Lo strano è che tutte e tre le volte avessero ragione; perché non si può dubitare che quei tre fossero a modo loro poeti grandi e degni di suscitare emulazione, ma non si può nemmen dubitare che i giovani d'allora fossero, in quanto volevano emularli nel loro stesso campo, troppo deboli; e infine è chiaro che quei tre avevano cantato un amplissimo *De rerum natura* e che l'ispirazione naturalistica era ormai per un bel pezzo esaurita e che i giovani, se volevano far qualche cosa di buono, dovevano volgersi altrove. Dove?

De Sanctis concludeva la *Storia della Letteratura italiana* con una pagina che è stata molte volte citata e che tuttavia merita d'essere riletta ancora una volta. «Una letteratura simile» diceva di quella ch'egli profetava e che tutti vorremmo «suppone una seria preparazione di studi originali e diretti in tutt'i rami dello scibile, guidati da una critica libera da preconcetti e paziente esploratrice; e suppone pure una vita nazionale pubblica e privata, lungamente sviluppata. Guardare in noi, ne' nostri costumi, nelle nostre idee, ne' nostri pregiudizi, nelle nostre qualità buone e cattive; convertire

il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandocelo e trasformandolo; *esplorare il nostro petto*, secondo il motto testamentario di Giacomo Leopardi: questa è la propedeutica alla letteratura nazionale moderna, della quale compariscono presso di noi piccoli indizi con vaste ombre. Abbiamo il romanzo storico: ci manca la storia e il romanzo. E ci manca il dramma. Da Giuseppe Giusti non è uscita ancora la commedia. E da Leopardi non è uscita ancora la lirica.... Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione. Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti. »

Si poteva credere che i giovani d' allora, i quali tutti erano o si dicevano desanctisiani, sapessero a memoria questa pagina e procurassero, ognuno secondo le sue forze, di seguirne gli insegnamenti. Invece fu il contrario. Se volsero le spalle ai tre lirici che li avevano preceduti non fu perchè giudicassero troppo esclusiva quella celebrazione della natura e desolati quei paesaggi senza personaggi; ma perché pareva ad essi che quei tre fossero troppo vivi e robusti e macchiati dal vizio dell'eloquenza e sedotti dall'ambizione di costruire e che, in una parola, non dimostrassero quella pallida estenuazione che è il segno dell'arte suprema. Se guardarono con superbo compatimento Fogazzaro, non fu perché si tenessero capaci di scrivere romanzi migliori dei suoi ma perché considerarono come marchio di una volgarità insopportabile il solo proposito di scrivere un romanzo.

Così venne uno dei più strani decenni della nostra quasi millenne storia letteraria. Certo anche in questi ultimi dieci anni sono venuti su temperamenti di veri artisti e sono apparse cose belle; né potrei dire il contrario senza smentire le lodi che ho dette ad alcuni e di cui non mi pento. Ma se la breve e interminabile epoca ora trascorsa dovesse essere dominata esclusivamente, anche nel ricordo dei posteri, dagli scrittori che più vi si distinsero per sicurezza di sè e per liberalità di vicendevoli elogi, poche altre nella nostra storia apparirebbero così segnalate per disperazione di noia, e gli studenti universitari che ne facessero fra uno o due secoli l'esplorazione nelle tesi di laurea meriterebbero premi di virtù. Nemmeno il famigerato seicento fu così squallido. Chi vuole fin da ora un presentimento di ciò che sarà il sentimento dell'avvenire ritorni all'antologia dei *Poeti d'oggi* edita dal Vallecchi e giudichi, a un di presso, trentacinque o quaranta di quei quarantasei. A vederli tutti insieme fanno un tale effetto che nessuna reazione può parere insolente, nemmeno l'opuscolo di Pietro Mastri che nell'intenzione dell'autore era spietato.

Per tutto quel tempo due sole attività furono permesse allo scrittore. Non romanzo, non poema, non tragedia, non commedia, non opera né libro di alcun genere; fuorchè la lirica e la critica tutto era considerato scelleratezza contro le Muse. Ma che lirica! e che critica! Quella era tollerata solo se fatta di silenzi più che di parole, e i suoi strumenti espressivi erano gli spazi, i puntini, le pagine bianche, i sottintesi che dovevano far pensare a passerelle lanciate sugli abissi. Questa, la critica, contava sì e no

sulle dita di una sola mano i libri di narrazione storica, e se uno, putacaso, scriveva una storia della letteratura francese (ma dico così per dire) si faceva perdonare il professorale perditempo trattando Victor Hugo e Corneille da facchini e i precursori dei dadaisti da Danti Alighieri redivivi. Queste però non erano che biasimevoli eccezioni. Se la lirica faceva frammenti, la critica faceva articoli, e si capisce che non potevano essere se non stroncature. Poi venne un periodo di ulteriore raffinamento. Alla lirica restarono i segni d'interpunzione e soprattutto gli accapo; la critica si sublimò in ironia. L'una e l'altra spiravano allungando il collo, come uccelletti chiusi per esperimento dentro la campana pneumatica.

Alcuni di questi scrittori sono vivi e verdi, e si dolgono in cuor loro del tempo perduto mentre pubblicamente si vantano della sapienza acquistata nella lunga vigilia. Questi li aspetteremo alle loro opere vere e li ammireremo appena sia il caso. Altri loro coetanei ebbero il coraggio di tacere finchè le forze non fossero divenute, secondo il loro giudizio, pari alla volontà. E certo non era facile, dopo tanta baldoria naturalistica, ripiegarsi, osservarsi, «esplorare il proprio petto». Gli artisti nuovi non potevano scrivere un *Werther* a venticinque anni, perché non erano convinti di avere dei Lessing dietro a loro né degli Herder accanto.

Ma è pure certo che il popolo italiano non poteva aspettare per alcuni secoli l'arte che i letterati gli andavano confezionando con così pazienti processi. La guerra è sopravvenuta ad accelerare gli svolgimenti, e non solo, come si crede, per motivi materiali, cioè per la insolita difficoltà

d'importazione del libro francese e per l'abitudine di leggere invalsa nell'ozio forzato delle trincee e nell'avida ignoranza dei nuovi ricchi. C'è un motivo più sostanziale. Un popolo che ha vissuto questi anni di vita ha bisogno di sentirsi in qualche modo rappresentato nelle parole della sua lingua. Non che cercasse precisamente libri di guerra; aveva necessità di libri suoi in cui si specchiasse comunque l'animo suo. Né osava chiedere questi libri ai frammentisti, ottimi demolitori — e questo pure è stato un merito perché sono stati beneficii la disgregazione della vecchia forma retorica e la *tabula rasa* su cui poteva sorgere un linguaggio psicologico e interno — ma pessimi costruttori ai quali dar vita a un personaggio pareva cosa stomachevole. Da ciò la colluvie di romanzi, di novelle, di drammi in questo biennio. Ma chi ricorda ciò che ho scritto, per citare due soli esempi, di Tozzi e di Moretti sa che non faccio d'ogni erba fascio e che questo diluvio di prosa narrativa non ha lasciato soltanto fango e che una decina di buoni e bei libri non sono un acquisto di poco conto, in così breve tempo.

Anche il peggio della letteratura recente, anche la vera e propria letteratura d'armistizio che non è rappresentata né da quei due né da altri degni più o meno di far loro compagnia, ma da gente che non si nomina per non redigere cataloghi, con quante attenuanti si presenta al giudizio dell'avvenire! La più valida è questa: che quando i rappresentanti dell'autorità tradizionale sono paralitici ogni sbrigliamento dei reprobi diviene simpatico e proficuo. Tra il deserto e la boscaglia si preferisce la boscaglia. Se i letterati ortodossi si gloriano di vi-

vere nell'Italia di un secolo fa e d'essere fuori dei tempi e graffiscono parole sedicenti lapidarie sui cenotafi delle loro anime invitando i cortesi antenati ad ammirarle, merita indulgenza la modesta cialtroneria di chi presenta uno specchio, sia pur torbido, a sè medesimo e ai suoi contemporanei e scrive libri scomposti ma che almeno riescono ad accendere un qualche bagliore d'emozione.

Ora son tutti malcontenti: e questi scrittori che buttando giù a rotta di collo sei romanzi all'anno s'illudevano di acchiappare a volo il capolavoro, e i lettori che divorandone uno per sera speravano almeno una volta al mese d'imbattersi nel libro significativo, e i sacerdoti dell'arte pura che per quanti articoli amebei si scambino in tutti i giornali quotidiani non riescono a leggersi nemmen fra di loro. Sbadigliano, e voglion far credere che lo sbadiglio sia un segno di attonito ossequio, ma il trucco è un po' vecchio.

Alcune curiose inchieste sono segni dei tempi. Una ne va pubblicando la rivista *Poesia ed Arte*, e ne ho fatto parola in altra occasione. Un giovane valente, Ravegnani, insiste nel dire, a un di presso, che la vita moderna non è suscettibile di poesia: errore che poteva capirsi in Leopardi, non oggi. Ma in una cosa sono concordi quelli che rispondono: nell'opinione che non esista uno scrittore rappresentativo dell'epoca nostra e che (questo è più strano) sarebbe bene che ci fosse. Un'altra inchiesta, anche più interessante, è pubblicata dalla nuova rivistina *il Segnalibro*. «Quale credete che sarà la principale corrente letteraria del periodo successivo all'odierno, di assoluto disorientamento

artistico?» Parecchie risposte fanno trasecolare. Ci sarebbe voluto un coraggio leonino, ancora un anno fa, per stampare un «paradosso» come quello di Gian Bistolfi: «Sarà — spero — la corrente della semplicità e della purezza, quando si sarà imparato a non imparare a scrivere». Altri parlano di cuore, di passione, di sincerità, di libri sani e austeri, di libri della vita vissuta. Tutti domandano questi soprattutto: i libri della vita vissuta.

Se siano per apparire nessuno può prevedere. Ma i segni di un risanamento del gusto sono numerosi. Si pensi al rispetto unanime o quasi che circonda due artisti costruttori come Verga e Pirandello; si pensi al libro di Silvio D'Amico sul *Teatro dei Fantocci* (ed. Vallecchi) che affronta con serena severità il problema dell'arte cosiddetta grottesca. La lirica naturalistica è un bel ricordo del bel secolo decimonono, e la storia recente la conclude con un punto fermo mostrando che il nietzschismo è fuori della moderna realtà. D'Annunzio resta, ma il dannunzianesimo è spento. Il frammentismo è vuoto, davvero, come uno sbadiglio.

A San Silvestro del '20 non si può dire che ci sia una nuova letteratura, quella vaticinata dal De Sanctis. Ma si può dire che di questa letteratura c'è un bisogno impaziente. Esso sarà, mettiamo pure, deluso; ma avrà giovato immensamente col solo screditare la letteratura per letterati che è anche peggiore della letteratura per portinai. Gli anni prossimi, e questa è la sola profezia lecita anche perché ovvia, non han l'aria di voler somigliare ai precedenti, e la critica si troverà di fronte a nuovi doveri.

Il primo e più imperioso dovere della critica

consisterà in una maggior discrezione e in una minore prosopopea pontificale. Qualche cosa di simile ha già detto Fracchia parlando del crepuscolo dei critici; nè mi paiono molto diverse le considerazioni a cui dà luogo un articolo di Tonelli (*Per una nuova critica militante* nella *Rivista di Cultura*). Per persistere in questi più che decennali atteggiamenti minossiani i critici d'Italia dovrebbero avere scritto ciascuno un libro come *Port-Royal* o le *Letture sugli Eroi* o la *Storia* di De Sanctis. O, quanto meno, dovrebbero aver rinunziato all'arte con la claustrale fermezza di De Sanctis. Invece i critici nostri contemporanei si sono ben guardati dal metter su monumenti storici di quel genere e tutti, chi prima e chi dopo, tentano per conto loro le vie dell'arte. Chi giudicò sarà giudicato: nel che v'è anche una purificazione morale ed estetica. Il loro passaggio dalla critica all'arte non è episodio di dilettantismo, perché non è passaggio ma ritorno. Chi li conobbe in giovinezza sa ch'essi pensarono sempre e sommamente all'arte, e se ne astennero lungamente solo perché sentivano le loro forze ancora insufficienti a ciò che il loro gusto chiedeva, e segretamente considerarono l'esercizio della critica piuttosto come un tirocinio per l'arte che come un ufficio per sé stante.

Non è dunque escluso che tutti o alcuni giungano all'opera veramente bella. Bisogna augurarlo di cuore, e per l'arte e per la critica. La critica di questi artisti riusciti non somiglierà a quella degli artisti mancati; memore degli sforzi e delle amarezze sofferte per dar vita ad un sogno, sarà più caritatevole e dignitosa verso i coetanei che si dibattono ancora in an-

gustie ad essa ben note; soddisfatta finalmente e quietata, non dissiperà l'ingegno nei conciliaboli di camarille e nella politichetta letteraria che di tutte le politichette è la più meschina. Non è un delitto cedere una volta tanto all'ottimismo e stimar verosimile che le paci del '20 abbiano almeno questa influenza sulle lettere: che un popolo persuaso della sua tenacia e della sua fortuna, consapevole finalmente e dopo tanti secoli di sè, non si contenti più né di sermoni da accademici né di bolle di sapone da perdigiorni né di romanzi da lacchè.

II.

Dicembre 1921.

Mi piacerebbe, per un momento, di diventare postero a me stesso e di guardare da lontano la letteratura del '21. Si capisce che dovrei anche dimenticare il mio romanzo e le mie liriche; davanti al quale e alle quali potrei forse assumere un atteggiamento di critico puro e di storico spassionato fra cent'anni o oggi stesso, ma né oggi né fra cent'anni sarei creduto.

Riapro il *Segnalibro* del dicembre 1920, e rileggo un *referendum* sull'avvenire letterario. Adolfo Bianchi formulava una profezia che non mi pare insignificante: «La nuova corrente letteraria, che seguirà alla presente crisi politica e spirituale, sarà impersonata dal nuovo figlio del secolo. Tale personaggio leggendario, dopo aver combattuto all'Isonzo e al Piave, s'è dato alla pazza gioia e percorre la via di Damasco in cerca d'un nuovo piacere o d'una saggezza

favolosa. Perciò è destinato ad aggiungere altre pagine al *De Profundis* di Oscar Wilde e a scoprire, nel dolore, il senso della verità e, nel godimento, il disgusto». Secondo Gian Dàuli, la letteratura di domani «s'accorgerà che v'è nel mondo un dramma più vasto e più interessante del dramma del proprio io in rapporto alla donna o all'arte». Agostino Lanzillo prevedeva «una corrente letteraria classica» (tutto sta a intendersi sul valore della parola). Benedetto Migliore concludeva: «Noi siamo in un ciclo letterario che potrebbe chiamarsi di velocità. Quanto durerà questa corsa? Ecco il problema. Certo, ci stancheremo».

È venuta presto la stanchezza, e la letteratura d'armistizio è durata, com'era giusto, quanto l'armistizio. L'atmosfera letteraria del '21 è già di pace, adeguata a un'epoca che vuole prendere consapevolezza di sé e formarsi un gusto, uno stile, un sistema. Ognuno ha lavorato in questi ultimi tempi per la restaurazione di valori duraturi, ognuno ha sentito il dovere di un *redde rationem*, e molti scrittori, di molto diverse origini, si ritrovano improvvisamente affratellati nel bisogno di un libro concludente e conclusivo. Il poema di Pastonchi e il *Cristo* di Papini, l'apologia di Cadorna e il *Notturno* di D'Annunzio, l'autobiografia di Ada Negri e il romanzo di Soffici, l'estetica dei *Sei Personaggi* e l'etica di *Ali;* almeno una decina di libri, di cui nessuno somiglia all'altro nel contenuto e nel valore, ma tutti compagni per l'intenzione degli autori di mettersi d'accordo con sé stessi e di riassumersi in un'opera organica e programmatica. Pochi sono quelli che nella guerra e nell'immediato dopoguerra fossero

andati innanzi, senza deviazioni e perplessità, per la loro strada, e la cui attività recente si saldi sulla stessa linea con quella di ieri. Fra i critici (in largo senso) siano ricordati Croce e Gentile, fra gli artisti Moretti. Gli altri, non escluso Ferrero che nella *Ruine de la civilisation antique* ha mostrato come il suo ufficio di storico si identifichi con quello di critico sociale, sono scossi dalla mutazione dei tempi, e ricorderanno il '21 come una data capitale. Si vede bene che il ventuno è destinato ai centenari.

Sintesi, architettura, libro: queste le parole con cui approssimativamente si può contrassegnare il nuovo gusto. Il frammentismo è cosa trapassata, e non c'è voluto meno della magìa di D'Annunzio per trattenerne ancora il pulviscolo dentro l'involucro epico e eloquente del *Notturno*. I giovani che dieci anni fa, supponendosi antidannunziani, iniziarono con quelle loro delicatezze analitiche una forma suprema ed estrema di dannunzianesimo, ora, pubblicato il *Notturno*, ossequiano la bandiera sotto cui per tanto tempo avevano militato senz'accorgersene. Ma, mentre lealmente dànno a Cesare quel ch'è di Cesare, si preparano ad altre prove.

La maledetta letteratura d'armistizio ha pure fatto il suo bene, dimostrando che il pubblico italiano legge libri e frequenta il teatro e che non gli mancano né voglia né mezzi per pagarsi il lusso di una letteratura nazionale. Dopo le molte disavventure e i pochi buoni incontri che gil capitarono negli anni scorsi esso è diventato un poco più difficile; e questa resipiscenza si chiama crisi libraria. Ma, considerata bene, non è che un ammonimento agli editori perché si

limitino e scelgano; agli autori perché non dimentichino che il pubblico italiano è il popolo italiano. Quasi tutti i libri notevoli di quest'anno sono stati accolti con un favore sonante che l'anteguerra non osava neanche immaginare; e questa è fra le conseguenze della guerra e della vittoria: che un popolo riconosciutosi degno di vivere libero respinge anche in letteratura la sudditanza allo straniero e incoraggia i suoi migliori alle larghe comunanze spirituali cui classici e romantici, Sofocle e Shakespeare, ambirono ugualmente e che solo i decadenti spregiarono. Sempre più difficile diventa ai geni incompresi gloriarsi dell'insuccesso come di un segno del genio.

Bel momento per un critico! Molto migliore di quello in cui, prima della guerra, la critica vigoreggiò abbarbicandosi alla debolezza dell'arte. Chi parla oggi di povertà delle nostre lettere ripete per abitudine lamenti che non si confanno all'attuale realtà. Si deve risalire ai primissimi anni del secolo per ritrovare un impeto così promettente come oggi. Un nuovo critico potrebbe interpretare un'opera con l'altra, intuire l'anima comune del tempo attraverso la diversità delle testimonianze, spiegare Panzini con Pirandello e Moretti con Tozzi, e gli eroici coi disfattisti, e i lirici coi teatrali, e soprattutto ciascuno in sé stesso, e illuminare la via agli artisti e agevolare la lettura al lettore. Si tende alle costruzioni robuste e ai problemi seri. Questa nuova letteratura è degna di un critico.

Ma essere critico vuol dire aver gusto e coraggio, preferire la verità alla combriccola, la biblioteca al caffè; vuol dire saper l'arte ma metterla da parte, perché l'artista può rispet-

tare l'arte del compagno ma di solito non ama e non intende che la propria; vuol dire non umiliare i vecchi, non invidiare i coetanei, non respingere i giovani. Vuol dire anche sapere molto di antico e di moderno; leggere di gran roba stampata e manoscritta; sgobbare come Sainte-Beuve; non riservarsi per le grandi occasioni, che sono l'avvenimento brillante, l'amico da gonfiare, il nemico da stroncare.

È un nobile e utile ufficio, sebbene aspro e un po' ingrato e implichi pesanti rinunzie. Chi fa o vuol fare arte per conto suo fatalmente farà dell'arte sua la pietra di paragone, e non avrà tempo nè animo per studiare sul serio quello che fanno gli altri e non sempre, credendo di far critica, eviterà la politica letteraria. Fra i parecchi che hanno qualità per la critica e ne dan prova in recensioni troppo scarne o in saggi troppo sporadici, o si limitano a una singola forma e preferibilmente al teatro, c'è qualcuno che voglia accettare la missione del critico e subirne la disciplina? Il posto non è meschino. Vale la pena di occuparlo.

Gorki e Tolstoi.

Tolstoi è convalescente a Gaspra, in Crimea, di una grave infermità. Non c'è condizione migliore della convalescenza perché l'uomo diventi sincero e, quasi si direbbe, translucido e si compenetri della vita con una agevolezza magica. Nietzsche ne sapeva qualche cosa.

Anche Gorki intuì, senz'avvedersene, questa verità fisiologica cui non manca un misterioso sentore metafisico, e profittò della buona congiuntura. Anch'egli era in Crimea, ad Oleise; egli, più che principiante, vicino a quel compiuto maestro; Gorki, autore per esempio di *Bassi Fondi*, accanto al poeta di *Anna Karenina*. Doveva essere una tentazione terribile e dolce per il giovane contemplare il nume, per l'apprendista spiare il segreto del creatore.

Lo vide spesso, gli parlò, lo ascoltò. Delle conversazioni e delle osservazioni prese nota in foglietti sparsi che poi credette perduti. Passarono gli anni e i decenni. Tolstoi morì ad Asta-

povo, la Russia sparì nel gorgo della guerra e della rivoluzione, Gorki continuò il suo disperato pellegrinaggio attraverso i paesi e le idee.

Ora ecco gli appunti ritrovati: quaranta paginette, che diventano ottanta con l'aggiunta di una lettera, frammentaria, ondeggiante, che Gorki scrisse subito dopo la morte di Tolstoi. È un piccolo smilzo libriccino; ma contiene la voce più alta e potente che ci sia giunta dalla Russia in questi anni di tortura e di rinascita, di orrore e di espiazione.

Ne erano già apparse le traduzioni inglese e tedesca. La traduzione italiana (Firenze, *La Voce*) è di Odoardo Campa, uno dei pochissimi italiani che sappiano per scienza diretta qualche cosa della Russia. Le due paginette di prefazione ch'egli ha preposte al libretto sono molto nobili e coraggiose. «Il male di cui soffre la Russia» egli conclude «è essenzialmente di natura morale, e la sua grande tragedia un'immensa catarsi. Leone Tolstoi è il simbolo presente della Russia. E non si potrà capire la Russia d'oggi, se non dopo avere penetrato l'enigma Tolstoi, dell'uomo Tolstoi, con le sue luci sfolgoranti e le sue formidabili oscurità, col suo aspetto mite e le improvvise sue insanabili asprezze, e l'alto suo senno e la sua barbarie, e tutte le fatali opposizioni del genio, infelicissimo e immortale!»

Anche a me pare che i documenti capitali per l'intelligenza della rivoluzione russa siano da ricercare nella letteratura russa. Ma perché esclusivamente in Tolstoi, e non anche in Dostoievski e negli altri? «Che Tolstoi sia stato,» dice il Campa, «e s'intravede qui chiaramente, il profeta e l'ispiratore del moto rivoluzionario, così

come s'è andato svolgendo, per noi è fuor di dubbio».

Così come s'è andato svolgendo? A me, che me n'intendo mille volte meno del Campa, pareva invece che fra le debolezze fondamentali del leninismo fosse l'inintelligenza dei precedenti religiosi, russi in genere e tolstoïani in ispecie. Con ciò non voglio negare che molte correnti tolstoiane, consapevoli o no, siano in quella tempesta. Ma mi pare eccessivo considerare Tolstoi come il profeta, l'unico profeta e ispiratore della presente catastrofe e della futura redenzione. E il pensiero secondo il quale proprio nel libretto di Gorki «s'intravede chiaramente» la missione politico-sociale di Tolstoï è, non dico falso o erroneo, ma meritevole di qualche chiarimento.

Aspettiamolo dallo stesso Campa, che è bene in grado di darcelo.

*

Per me, oggi come oggi, queste poche pagine hanno un senso più profondamente artistico che politico.

Guardatelo Gorki, l'uomo di molto ingegno, di grande ingegno, di straordinario talento, vicino a Tolstoi, che è puramente e semplicemente l'uomo di genio. È notorio che in certo senso c'è più affinità fra l'idiozia e il genio che fra il genio e il talento.

Gorki, l'uomo di talento, vorrebbe sapere com'è fatto il genio. Tolstoi si lascia guardare ben bene, pare disposto a rivelargli tutti i suoi segreti. Poi ride e gli sfugge. Ma che c'è di

difficile? È la cosa più semplice di questo mondo, è come il segreto per afferrare i passeri: basta mettergli un pizzico di sale sulla coda.

Invece Gorki non se ne vuol persuadere, e gli gironza intorno e lo fotografa in tutte le pose e se potesse gli analizzerebbe il sangue e le cellule nervose. Per esempio, non è chiaro che un uomo di genio, un sublime pensatore ed apostolo, dovrebb'essere coerente e sistematico? È chiaro, per Gorki. Invece Tolstoi, l'ascetico, quando parla di donne, è grossolano, indecente.

«Oggi, nel mandorleto, egli domandava a Cecof:

«— Avete voi condotto una vita molto dissoluta in gioventù?»

(Nella traduzione tedesca avevo letto una espressione più cruda. Tolstoi avrebbe detto: «haben sie viel gehurt?»)

Cecof rimane imbarazzato e borbotta qualcosa d'indistinto. Tolstoi «guardando il mare confessò: — Io fui insaziabile».

Un'altra volta Gorki e Tolstoi odono cantare un uccello. «L'uccello cantava nel fitto cupo del verde; egli guardava da quella parte e avendo socchiuso gli occhi acuti e arrotondate le labbra, come fanno i fanciulli, accompagnava il canto senza abilità.

«— Come è furente! E lo diviene sempre più. Che uccello è?»

Gorki gli dice che è un fringuello, e gli spiega i costumi dei fringuelli, che *in tutta la loro vita non hanno che una canzone* e sono gelosi. Allora Tolstoi dice cose molto aride e fredde e pur lampeggianti sulle donne e sugli uomini e sulla gelosia e sull'amore.

To', pensa Gorki, ma queste enormità sono

in contraddizione con la *Sonata a Kreutzer*. E glie lo dice, poveretto.

Tolstoi si effuse in un largo e luminoso sorriso e rispose:

«—Io non sono un fringuello».

È anche chiaro che l'uomo di genio, specie quando aspira alla santità, dovrebb'essere giusto, o almeno amare la giustizia. Invece Tolstoi parlava di Dostoievski come segue:

«Era un uomo di natura violenta: quando s'adirava, gli si formavano delle protuberanze sulla testa calva, e moveva le orecchie. Sentiva molto, ma pensava male. Nel suo sangue v'era qualcosa d'ebreo. Fu sospettoso, gonfio d'amor proprio, pesante e sfortunato. È strano che lo si legga tanto; non capisco perché».

Anche la sfortuna gli rimproverava.

Pensava sempre a Dio. Dunque lo amava? con cuore semplice e devoto? No, dice Gorki che la sa lunga, le relazioni fra lui e Dio erano come quelle di due orsi in una tana.

E questo nemico della violenza, questo puritano che condannò la caccia! Eccolo in un bosco autunnale. Con carezzevole mano liscia amorevolmente gli umidicci satinati tronchi delle betulle. Poi si ricorda di due squisiti versi idillici:

I funghi son passati, eppur persiste
In fondo alla selva il loro umido odore.

«A un tratto ci passò fra i piedi una lepre. Leone Nicolaievic fece un balzo, s'impennò tutto, divenne rosso in volto e, da vecchio cacciatore, emise un grido di attacco. Poi mi guardò con un inesprimibile vago sorriso e si mise a ridere

di un piccolo riso arguto, umano. Come mi parve bello in quel momento!»

E la sua umiltà!

Una volta leggeva una scena del *Padre Sergio*. «Lesse sino alla fine, rialzò la testa e, chiusi gli occhi, esclamò nettamente:

«— Bene hai scritto, vecchio, bene!»

Ma Gorki non annota queste contraddizioni come una governante licenziata. Si vedano le righe di tumultuoso entusiasmo con cui comenta quest'ultimo episodio. Rimane attonito, col respiro soffocato, come davanti a un miracolo di natura. È l'estasi davanti a quello che i tedeschi goethiani chiamerebbero il «demònico».

*

Appunti, foglietti volanti, notazioni improvvise: ma hanno un accento sublime, come di un inno alla naturalità del genio.

Non è difficile essere un genio: basta esserlo. Anche essere un grande scrittore è un problema come quattro e quattro fann'otto, a sentir Tolstoi.

Egli ha curiosità per Gorki, ma non simpatia, e guarda molto dall'alto la sua letteratura. È letteratura. «Tutti i vostri mugiki» gli dice «parlano molto saggiamente.» «Voi abbellite tutto; gli uomini e la natura; gli uomini specialmente.» A volte gli fa vere strapazzate: «Voi volete rinverniciare tutte le giunte e tutte le fenditure dei vostri quadri. Ricordate che in Andersen è detto: la doratura svanisce, e la pelle di porco rimane; e da noi i mugiki dicono: tutto passa, solo la verità rimane. La vostra lingua

poi è troppo ardita, piena di trucchi, ciò non è conveniente.... Non c'è bisogno di trucchi».

Un giorno Gorki gli racconta due suoi strani sogni: un cielo scrofoloso e putrido, d'un color verdastro-giallo, ecc., ecc., e certi scarponi vuoti che camminano su una landa nevosa.

«Egli sollevò le folte sopracciglia di tauno, mi guardò attentamente e si mise a riflettere. — Questo è terribile! Voi avete veduto in realtà questo, non lo avete inventato? Anche qui v'è come qualcosa di letterario.»

Poi ci riflette sopra, e aggiunge:

«Fu lo scrittore tedesco Hoffmann che inventò di far correre i tavolini da gioco per le strade, ed altre cose del genere, ma perchè era ubriaco, — alcoolico, come direbbe un cocchiere analfabeta.»

Quei nostri letterati (ce n'è) che credono di far dell'arte perché rielaborano l'elaborato e imparano la vita sui libri, questo libriccino lo dovrebbero mandare a mente come un'arte poetica.

*

Gorki rilutta e cede, si difende ed adora.

Il suo istinto, come avviene sempre agli uomini d'ingegno, è soprattutto logico. Perciò egli in un primo momento ha l'aria di dire a Tolstoi: tu sei un santo, dunque fa il santo.

Ma no. Tolstoi è un artista, un genio, un demone, un groviglio di spirito e di senso, una selva di contraddizioni. Egli è, per dirla con una sola parola, un epico, un Omero, e quando gli piace si trastulla anche con gli dei. La realtà gli è più sacra della sua santità

Allora Gorki crede di aver capito, e in un secondo momento gli dice: — no, non voglio che tu sii un santo. Te lo proibisco. In nome dell'arte, ti richiamo alla tua coerenza d'artista. Quella tua avidità di sofferenza, quella tua fuga, quella tua morte ad Astapovo ce le dovevi risparmiare.

E anche questa volta non ha capito. Pretendeva che Tolstoi si riducesse alle proporzioni di un esteta, di un poeta professionale, di un letterato puro, di uno scrutinaparole, insomma di ciò che è più schifosamente il contrario dell'arte?

Giacchè è vero che il grande poeta non trova la sua conciliazione metafisica se non nello stesso mondo immaginario in cui egli purifica e stilizza la realtà. Ma a patto che non si rassegni mai a questo limite, a patto che non dica mai *noi artisti*, a patto che non rinunci mai a cercare la verità e la vita di là dell'arte.

*

Tuttavia questa stessa spasimante inintelligenza dà una luce di grande arte al libriccino di Gorki.

Egli voleva capire Tolstoi, e non c'è riuscito. Allora, disperatamente, lo ha rappresentato. Noi non sappiamo essere verso i suoi racconti e i suoi drammi così severi come fu Tolstoi. Ma tanto in alto come in queste «noterelle» non era mai giunto. Una volta alfine l'intelligenza dell'intellettuale si dà per vinta, e dà libero corso al genio. Una volta alfine anche Gorki è stato un «epico».

Ciò prova che anche un libercolino di frammenti può essere una gran bella cosa, quando c'è dentro amore. È il momento giusto per dirlo, in Italia, ove dopo un decennio di frammentismo polveroso ci avviamo forse a un decennio in cui non mancherà l'architettura in cartapesta.

«L'ingegno» diceva Tolstoi a Gorki, e certo adoperava questa volta la parola ingegno in senso non troppo diverso da genio «l'ingegno è amore. Chi ama ha ingegno. Guardate gl'innamorati, hanno tutti talento!»

FINE.

INDICE DEI NOMI CITATI IN QUESTO VOLUME.

A

Angiolieri, 47.
Anile, 161.
Ardigò, 160.
Ariosto, 195.
Aristofane, 222.
Aristotele, 111.

B

Bach, 66, 165.
Baganzani Sandro, 185.
Baldini Antonio, 3.
Balsamo-Crivelli Riccardo, 145, 146.
Balzac, 21, 71.
Barbarani Berto, 183.
Barbusse, 129.
Baudelaire, 144, 233.
Beethoven, 66.
Bellini Vincenzo, 5, 195.
Beltramelli, 85.
Benelli Sem, 85.
Beni Paolo, 106.
Bernard Tristan, 54.
Bertacchi, 85.
Bettinelli, 214.
Bianchi Adolfo, 253.
Bietti, 99.
Bissolati Leonida, 204.
Bistolfi Gian, 251.
Bizet, 8, 9.
Bloy, 157.
Boito Arrigo, 238, 239, 240.
Bonghi Ruggero, 105.
Bontempelli, 85, 127, 128, 154.
Bonuzzi Guglielmo, 182.
Borsa Mario, 176, 177, 178.
Borsi, 161.
Byron, 67, 73.

C

Cadorna Luigi, 254.
Calvago Guido, 93.
Calzini Raffaele, 198.
Campa Odoardo, 259, 260.
Cantù Cesare, 167.
Carducci Giosuè, 1, 80, 133, 135, 136, 138, 150, 214, 219, 237, 238, 243, 249.
Castellini Gualtiero, 198-207.
Caterina (Santa), 23, 43, 47.
Catullo, 82.
Cavacchioli, 56.
Cecchi Emilio, 163, 164, 165, 167, 175.
Cecof, 47, 122, 261.
Cervesato Arnaldo, 95.
Cesari Antonio, 144, 183.
Chamisso, 228.
Chateaubriand, 109.
Chesterton, 165.
Chiesa, 85.
Claudel, 150.
Claudiano, 117.
Clemenceau, 115.

Corneille, 248.
Crémieux, 191.
Croce Benedetto, 132, 137, 138, 141, 146, 147, 148, 190, 207, 233, 255.

D

D'Amico, 251.
D'Annunzio Gabriele, 80, 86, 137, 150, 190, 192, 245, 251, 254, 255.
Dante, 32, 134, 146, 147, 148, 163, 177, 190, 195, 208-215, 248.
Daudet, 204.
Dàuli Gian, 254.
Da Verona Guido, 69-78, 83, 86, 87, 88, 89, 93, 100, 102, 192.
De Amicis Edmondo, 2.
De Bosis, 84, 85.
Deledda Grazia, 85, 195.
Del Virgilio Giovanni, 214.
De Maistre Giuseppe, 23, 49.
De Pisis Filippo, 12.
De Sanctis, 148, 194, 209, 245, 251, 252.
Dickens, 21, 130.
Di Giacomo, 11.
Disraeli, 177.
Dostoiewski, 28, 47, 88, 117, 118, 125, 259, 262.

E

Errante Vincenzo, 193.
Eschilo, 152.

F

Federzoni Luigi, 204.
Ferrero, 255.
Fiumi Lionello, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 192, 194.
Flaubert, 14, 88, 123, 144, 163.
Fogazzaro, 2, 17, 19, 80-150, 157, 209, 245, 246.
Folgore da San Gemignano, 47.
Fracchia, 252.

G

Gallarati-Scotti Tommaso, 151, 208-215.
Gentile, 255.
Giacosa Piero, 219.
Gioberti Vincenzo, 167.
Giolitti Giovanni, 204.
Giordani Pietro, 144.
Giuffrida Vincenzo, 112.
Giuliotti Domenico, 52, 161.
Giusti Giuseppe, 205, 246.
Gnoli Domenico, 85.
Goethe Volfango, 135, 209.
Gorki Massimo, 258-266.
Govoni Corrado, 187, 190, 193, 194.
Gozzano Guido, 50, 90, 139, 172, 241, 242.
Graf, 150.

H

Heine, 75, 193, 233.
Herder, 248.
Hoffmann, 264.
Hugo Victor, 135, 148, 248.

I

Ibsen, 19.
Ingegneri Angelo, 106.
Invernizio Carolina, 74.

K

Keynes John Maynard, 112, 113, 114, 117.
Kipling, 71.

L

Lamartine, 73.
Lanzillo Agostino, 254.
Lazzaretti Davide, 43.
Lenin, 125, 131.
Leopardi Giacomo, 12, 33, 58, 134, 153, 188, 189, 190, 192, 197, 243, 246, 250.
Lessing, 110, 248.
Lipparini, 85, 132, 142.
Lucini, 85.

M

Machiavelli, 217.
Mallarmé, 81, 144.
Manzoni Alessandro, 12, 17, 19, 21, 33, 43, 81, 89, 95, 99, 102, 111, 153, 157, 163, 165, 167, 190, 194, 195, 239, 240.
Martini Fausto Maria, 172, 173.
Marx Carlo, 125.
Mascagni Pietro, 175.
Mastri Pietro, 247.
Mazzucconi Rodolfo, 156, 163.
Meli Giovanni, 5, 16.
Mercier, 117.
Michelangelo, 148, 151.
Michelstädter, 85.
Migliore Benedetto, 254.
Morábito Francesca, 138, 140, 141, 142, 146.
Moretti Marino, 89, 90, 91, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 249, 255, 256.
Mozart, 66.
Musset, 233

N

Negri Ada, 85, 254.
Neppi Alberto, 188, 190.
Niccodemi Dario, 30, 51, 93, 94, 97, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 109.
Niccoli, 55.
Nietzsche, 9.
Novaro Angiolo-Silvio, 64-68, 85, 178, 180, 181.
Novaro Jacopo, 65, 67, 68, 178.

O

Ojetti Ugo, 194.
Omero, 264.
Orlando V. E., 115.
Orsini Giulio, 84, 85.

P

Palazzeschi, 90, 128, 129, 163.
Palazzi Fernando, 136, 143, 157, 164.
Pancrazi Pietro, 83, 85, 163.
Paolieri Ferdinando, 52, 161
Papini Giovanni, 83, 85, 102, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 164, 254.
Panzini, 85, 132, 168, 256.
Parini, 99.
Pascoli, 80, 86, 137, 138, 139, 140, 141, 146, 150, 172, 190, 217, 240, 241, 245.
Pastonchi, 85, 176, 254.
Péguy, 83, 150.
Pellizzari Achille, 152.
Pensuti, 196.
Perazzi Luigi, 95.
Pietrobono, 140,

Pirandello Luigi, 51, 82, 85, 195, 217, 224-232, 251, 256.
Pistelli, 140.
Pitrè, 2.
Plutarco, 209.
Porta, 99.
Praga Emilio, 233-243.
Praga Marco, 105.
Prezzolini, 84, 102, 103, 154.

R

Raffaello, 148, 195.
Rapisardi, 5.
Ravegnani Giuseppe, 186, 188, 190, 250.
Reggio, 143.
Renan Ernesto, 160.
Rensi Giuseppe, 81.
Rimbaud, 150.
Rocca Gino, 91, 92, 93.
Rolland, 129.
Romagnoli, 85.
Rousseau, 81.
Russo Luigi, 12.

S

Saffo, 141, 142.
Sainte-Beuve, 257.
Saponaro Michele, 97, 109.
Scherillo, 148.
Schopenhauer, 1.
Schwarz, 196, 197.
Scolari, 143, 188.
Scotti (v. Gallarati-Scotti.)
Serra Renato, 138, 139, 140.
Shakespeare, 9, 148, 223, 256.
Shaw, 227.
Simoni Renato, 183.
Soffici, 132, 254.
Sofocle, 256.
Stecchetti, 243.
Stendhal, 107.
Sterne, 193.

T

Tarchetti 233.
Tasco Vincenzo, 112.
Tasso Torquato, 150, 162, 194.
Tiraboschi, 154.
Tito Livio, 114.
Toffanin Giuseppe, 107.
Tolstoi Leone, 21, 57, 75 81, 125, 159, 203, 204, 206, 258-266.
Tommaseo Nicolò, 157, 167.
Tonelli, 252.
Tozzi Federigo, 23-63, 121, 122, 123, 124, 125, 159, 168, 249, 256.
Twain Mark, 128.

V

Vèrga Giovanni, 1-22, 33, 48, 71, 72, 80, 126, 134, 251.
Vico Giovanni Battista, 166.
Vigny, 75.
Vivanti Annie, 85.
Voltaire, 81.

W

Wilde Oscar, 254.
Willy Colette, 77, 130.

Z

Zampieri Ugo, 132, 133.
Zola Emilio, 206.
Zùccoli Luciano, 85.

INDICE.

Avvertenza . . . . . Pag. v

Giovanni Verga 1
I. Caratteristica ivi
II. Il teatro 5
III. La fortuna 11

Federigo Tozzi 23
I. Con gli occhi chiusi ivi
II. Tre Croci 29
III. Una vita d'artista 40
IV. Il Podere 58

A. S. Novaro 64

Il sogno errante di Guido da Verona 69

Le mie letture, I–VIII 79

I.

Opere e frammenti: *Sciogli la treccia....* di G. da Verona. - L'Antologia *Poeti d'oggi*, di Papini e Pancrazi - *L'isola dell'amore*, di M. Moretti. - *L'Uragano*, di G. Rocca.

(Da pag. 79 a pag. 93.)

II.

« Ate la vecchia ». - Dario Niccodemi e la sua *Morte in maschera*. - Pensieri di Alessandro Manzoni. - A Milano e a Roma. - *Albinea*, di Distaso. - Le *Cronache Teatrali*, di Marco Praga. - *Fiorella*, di Michele Saponaro. - *La fine dell'Umanesimo*, di G. Toffanin.

(Da pag. 93 a pag. 111.)

III.

Il libro del Keynes su *Le conseguenze economiche della pace*. - La verità politica e Dostoievski.

(Da pag. 112 a pag. 118.)

IV.

Federigo Tozzi e la piccola borghesia: *Giovani; L'Amore; Ricordi di un impiegato*. - *La vita intensa*, di Bontempelli. - *Due imperi.... mancati*, di Palazzeschi. - *Alla deriva*, di Maria Messina. - *Chéri*, di Colette.

(Da pag. 118 a pag. 131.)

V.

L'ideale della monarchia letteraria. – Il pubblico dei 500. – La lotta intorno a Pascoli. - L'imitazione di Serra. – Francesca Morábito e il misticismo di Pascoli. – Classicismo, calligrafia e « reazione all'ungherese ». – La letteratura dei calligrafi e i suoi meriti. – Il *Boccaccino* di Riccardo Balsamo-Crivelli. – Un discorso dantesco di Croce. - Le liriche dantesche edite da Scherillo e la poeticità di Beatrice.

(Da pag. 131 a pag. 149.)

VI.

Le conversioni al cattolicesimo. – Gallarati-Scotti e Fogazzaro. – « Risurrezioni » e resurrezioni. – Papini e la *Storia di Cristo*. – Del pregare in pubblico e della messa delle undici. – Dogma e spirito cristiano secondo Tolstoi. – Ancora Balsamo-Crivelli, Tozzi, Palazzeschi. - Un'antologia di Giuliotti. – Cattolicesimo e *Cœur simple*. – Cecchi, *Pesci rossi*, e la *bandiera dell'umiltà*.

(Da pag. 149 a pag. 167.)

VII.

La voce di Dio, di Marino Moretti. – *Verginità*, di F. M. Martini. – *La cascina sul Po*, di Mario Borsa. – *Il cuore nascosto*, di A. S. Novaro.

(Da pag. 168 a pag. 181.)

VIII.

Con Fiumi a Verona. – I poeti di Verona e di Ferrara. – Antichi e nuovi giovani. – Leopardi e il leopardismo. – Leopardismo e dannunzianesimo. – La letteratura italiana secondo Crémieux. – Guido da Verona e i frammentisti – Lirica pura e ironia. – Heine nella traduzione di V. Errante. – Govoni e Tasso. – L'offensiva contro Milano. – Mondadori. – Un apologo di Lina Schwarz.

(Da pag. 182 a pag. 197.)

Gualtiero Castellini 198
Il Dante di Scotti 208
Teatro nuovo. 216
Pirandello 224
Emilio Praga. 233
Venti e ventuno, I–II 244
Gorki e Tolstoi 258
Indice dei nomi citati in questo volume 259

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU